DER KRVZIFIXVS IN DER BILDENDEN KVNST

VON

DR. GVSTAV SCHÖNERMARK

[Zur Kunstgeschichte des Auslandes. H. 62]

DER KRUZIFIXUS

IN DER BILDENDEN KUNST

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/derkruzifixusind00scho

DER
KRUZIFIXUS
IN DER BILDENDEN KUNST

VON

DR. GUSTAV SCHÖNERMARK

MIT 100 ABBILDUNGEN

GERMANISCHES NATIONAL-MUSEUM

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1908

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT.

DIE Kreuzigung Christi ist kunstgeschichtlich oft und eingehend behandelt, aber weder durch bildliche Beigaben genügend erläutert noch ihrer Bedeutung gemäß so allgemeinverständlich gemacht, wie sie es verdient. Es handelt sich um nichts Geringeres als um die formale Wiedergabe der Hauptlehre der Christen, der Lehre von der Erlösung der Menschen im Opfertode Christi. Daraus erklärt sich die vieltausendfältige Wiederholung und die Mannigfaltigkeit der Darstellung ein und desselben Gedankens. In der Mannigfaltigkeit kommt kunstformal zum Ausdruck, wie verschieden die christliche Hauptlehre in den Jahrhunderten aufgefaßt ist. Die Verschiedenheit der Auffassung aus den Kunstformen kennen zu lernen und diese Kenntnis zu verallgemeinern ist der Zweck dieses Buches.

Dazu sind nur die Ergebnisse der Forschung wesentlich, nicht ihre Wege. Absichtlich ist daher von

letzteren nicht weiter die Rede. Unberücksichtigt geblieben sind auch Ergebnisse, die nicht haben anerkannt oder gebilligt werden können. Ueber sie zu streiten, würde den Zweck des Buches beeinträchtigen. Dagegen sind verschiedentlich neue Ansichten ausgesprochen, die ein kleiner Beitrag sein wollen zur Aufhellung der an tiefsinnigen Gedanken so überaus reichen Geschichte der Kreuzigungsdarstellung.

EINLEITUNG.

IN der bildenden Kunst soll durch die Kreuzigung Christi meist nicht die geschichtliche Tatsache einer Hinrichtung wiedergegeben werden, sondern der Inbegriff der christlichen Lehre, das Erlösungswerk des Heilandes. Deshalb ist die formale Darstellung dieser Lehre, der Kruzifixus, mehr als jede andere wiederholt und deshalb entspricht dieser dem wirklichen Vorgange oft wenig. Durch den Kruzifixus hat sich die Erlösungslehre überhaupt erst im sechsten Jahrhunderte nach Christi Tode ausgesprochen. Und doch hätte man das gleich oder alsbald nach dem Heimgange Christi erwarten sollen, da es für die Christenheit niemals eine Lehre von größerer Bedeutung gab und die Christen in der Kreuzigung ihres Erlösers von Anfang an die Bestätigung und den Inbegriff ihres Glaubens gesehen haben.

Warum also kam der Kruzifixus erst so spät auf?

Die Kreuzesstrafe war die am meisten entehrende Strafe der antiken Welt. Alle Völker vorchristlicher Zeit scheinen sie gekannt und geübt zu haben. In ihr

tritt eine so ausgesuchte Grausamkeit zu Tage, daß man glaubte, selbst die Götter günstig stimmen zu können durch Opfer, die man ihnen in Form der Kreuzigung namentlich lieber Personen darbrachte. Wird doch berichtet, daß der karthagische Feldherr Maleus angesichts seiner Vaterstadt, die er erfolglos belagerte, seinen Sohn habe kreuzigen lassen und daß es ihm darnach möglich geworden sei, die Stadt einzunehmen. Im römischen Weltreiche wurde die Kreuzigung vornehmlich als Sühne für die schlimmsten Verbrechen angewendet; der Gekreuzigte sollte durch sie noch über den Tod hinaus entehrt werden. Sie kam für die gemeinsten Verbrechen und Verbrecher in Betracht. Es war eine Sklavenstrafe; aber auch politische Vergehen wurden durch sie gesühnt, da das Vergehen gegen den Staat, in dem und durch den der antike Mensch allein etwas gelten konnte, als eines der abscheulichsten angesehen wurde.

Eines politischen Verbrechens aber war Christus beschuldigt. Der römische Landpfleger Pilatus hätte ihn seiner Lehre wegen nicht verurteilt, denn im Römerreiche herrschte in Glaubenssachen weitgehende Nachsicht. Das Synedrium der Juden beschuldigte daher den Rabbi von Nazareth sich für den König der Juden ausgegeben zu haben; wollte es doch den Verkündiger der neuen Lehre, durch die es seine Macht bedroht glaubte, da Christi Anhang wuchs, auf jeden Fall beseitigt wissen. Man machte die Anklage somit zu einer politischen Sache und der römische Richter war nun geneigt, darauf einzugehen; er wollte sich wohl auch der hohen jüdischen Geistlichkeit durch die Verurteilung Christi gefällig erweisen und sich so bei

dem jüdischen Volke beliebt machen. Indessen täuschte er sich über den Justizmord nicht. Aus den verschiedenen Umständen bei und nach der Verhandlung geht das hervor, besonders aber daraus, daß Pilatus die Geißelung, die nach römischer Rechtspflege jeder Kreuzigung vorauszugehen hatte, an Christus schärfer als sonst vollziehen ließ in der Hoffnung, die Ankläger würden sich damit schon zufrieden geben und die Hinrichtung nicht mehr verlangen.

Der Strafvollzug wird an Christus in der sonst üblichen Weise geschehen sein. Der Verurteilte wurde nach dem meist vor der Stadt gelegenen, weithin sichtbaren Richtplatze geführt. Ein Täfelchen mit der Aufschrift seines Verbrechens hing ihm am Halse, oder es wurde der Grund seiner Hinrichtung durch einen ihm voraufgehenden Knecht ausgerufen. Das Kreuz trug der Hinzurichtende selber, sofern er dazu überhaupt noch die Kraft hatte nach der Geißelung, die oft für sich schon tötlich war. Da auf dem Richtplatze die senkrechten Pfähle von früheren Kreuzigungen vielfach noch standen, so bedurfte es nur des Querholzes. Ein solches, *patibulum* genannt, war für die Sklaven gebräuchlich. Es wurde quer über den Rücken gelegt und die Arme wurden an ihm in der Weise festgebunden, daß die Vereinigung dieses Querholzes mit dem senkrechten Holze, also die mehr oder minder erhöhte Aufhängung des Zukreuzigenden, auf dem Richtplatze ohne weiteres geschehen konnte. Die Hände alsdann noch fest zu nageln, scheint Regel gewesen zu sein; die Füße dagegen wurden gewöhnlich nicht genagelt, sondern nur mit Stricken angebunden. Ob

auch um die Brust Stricke kreuzweise geschlungen wurden, den Körper während der Nagelung und später zu halten, sei dahin gestellt. Ebenso ob es jemals einen Sitzpflock gegeben hat, wie ihn neuere Kreuzigungsbilder (s. Abb. 100) zum Halte des Körpers zwischen den Beinen in das senkrechte Kreuzholz eingeschlagen zeigen. Genügend beglaubigt ist seine Verwendung weder durch schriftliche noch bildliche Zeugnisse. Ein Fußbrett ist an einem wirklichen Richtkreuze nie vorhanden gewesen, wie sich noch ergeben wird. Doch ist das Querholz wohl sehr oft nicht an dem Stamme, sondern auf dessen oberem Ende liegend befestigt, so daß eine T-Form entstand. Auch die X-Form und die Gabelform Y sind zufolge Berichten der Zeit nach Konstantin zuweilen angewendet. Oertliche Gepflogenheit sowie Roheit und Grausamkeit der Vollziehungsbeamten werden zu mancher Abweichung im Einzelnen Anlaß gegeben haben. Vor der Hinrichtung wurde der Sträfling entkleidet bis auf ein schmales Lendentuch, das *perizonium*. Die Qualen am Kreuze waren entsetzlich und währten zuweilen tagelang. Sie abzukürzen zerschlug man den Gekreuzigten wohl die Beine, aber eine Abnahme des Körpers von Kreuze durfte erst erfolgen, nachdem durch den Gnadenstoß, d. h. durch einen Lanzenstich in die Brustseite, der Tod festgestellt war.

So lange diese grausige Strafe, mit der eine Schmach sonder Gleichen verbunden war, weit größer als heute mit dem Gehengtwerden, ausgeübt wurde — und das war noch im fünften Jahrhunderte der Fall —, solange ließ sich die Hauptlehre der Christen auch noch nicht durch das Bild der Kreuzigung Christi darstellen.

Nicht minder hinderte daran der antike Gottesbegriff, der in den ersten Christen noch fortlebte, mochte er gleich zu verblassen anfangen. Göttlichkeit ohne übernatürliche Macht und Herrlichkeit war dem Heidentume unverständlich gewesen. Anders konnte es auch bei den Christen nicht sein, solange sie noch in der Minderheit unter den Heiden lebten. Die Wundertaten Christi erschienen ihnen für einen Gott gewissermaßen natürlich, aber für die Erniedrigung eines Gottes bis zum Erdulden des Verbrechertodes hatten sie zunächst kein Verständnis. Die Unsterblichkeit, die von den heidnischen Göttern nicht verheißen war, nahm man in leiblichem Sinne als Auferstehung des Fleisches und sah daher in Christus den Sieger über die Macht der Dämonen und vor allem den göttlichen Bezwinger des Todes. Diese Auffassung schloß sich dem antiken Gottesbegriffe unmittelbar an, aber Erniedrigung und Schimpf und gar die Kreuzigung — wie ließen sie sich vereinigen mit der Erhabenheit eines Gottes, der doch Gewalt hatte über Tod und Teufel?!

Daß in den ersten Jahrhunderten die Göttlichkeit Christi in seiner Macht, in seinen Wundern, in seiner Herrschaft über die Naturkräfte gesehen wurde, bezeugen die Schriften der Kirchenväter. Sie äußern sich über Christus vornehmlich in dieser Weise, betrachten die Kreuzigung aber nur als ein Verbrechen an dem Herrn. Aehnlich die Werke der bildenden Kunst; nicht das Leiden sondern die Menschwerdung des Sohnes Gottes und seine Herrschermacht sind es, die sie in ältester Zeit zum Gegenstande haben.

Für ihre Person fürchteten die Anhänger der neuen

Lehre gewiß weder Spott noch Hohn, nur daß ihr göttlicher Herr und Meister lächerlich und verächtlich erscheinen sollte, war ihnen unerträglich. So unterblieb die Darstellung der Erlösungslehre durch die Kreuzigung bis gegen das Jahr 600. Um diese Zeit war die Schmach der nun längst abgekommenen Kreuzesstrafe in Vergessenheit geraten und die antike Auffassung von der Gottheit, die nicht sterben kann, zurückgedrängt.

Wie aber hatte sich die christliche Hauptlehre bisher formal kundgetan?

ERLÖSUNGSDARSTELLUNGEN BIS ZUR ZEIT KONSTANTINS DES GROSSEN.

DAS Kreuz, gewissermaßen ein Teil für das Ganze, für die Kreuzigung selber, wurde gar bald nach dem Tode des Heilandes das allgemeine und vornehmste Erkennungszeichen der Christen. Man schlug es mit der Hand und stellte es auch sonst wohl flüchtig und vorübergehend dar, aber man vermied seine bleibende Wiedergabe etwa in Stein oder Metall so lange, als der Herr dadurch noch verächtlich werden und die Gemeinde in Gefahr kommen konnte. Uebrigens war das Kreuz als ein ausschließlich christliches Zeichen nicht einmal anzusehen, da es bereits den Assyriern, Persern, Phöniziern und den kleinasiatischen Völkern zu Kultzwecken diente. Man ließ die christliche Gottesverehrung wie alle fremden Kulte zu Rom anfangs gewähren, bis die Christen durch Zahl und Macht der Staatsreligion gefährlich zu werden schienen. Es entstanden die fürchterlichen Christenverfolgungen von Trajan bis Diokletian. Hauptsächlich ihretwegen zog man es vor, an den Erlöser und seinen Tod durch

Zeichen zu erinnern, die zwar dem Kreuze ähnelten, aber nicht gerade christlich zu sein brauchten. Solche versteckten Kreuze, *cruces dissimulatae*, entsprechen den Ausdrücken im Schrifttume, nach denen schon die apostolischen Väter suchten, um in der Bibelerklärung auf die Erlösung hinzuweisen. Man betonte in antikem Sinne anfangs mehr den Sieg und die Segnungen Christi als sein Leiden am Kreuze, und man wies daher auf dieses nur versteckt gleichsam in hieroglyphischer Schrift hin. Die bildende Kunst stellte Szenen des Erbarmens und der Liebe Christi sowie die Ueberwindung der sündigen Welt dar, aber die Erlösung wurde nur erst in mehr der Schrift angehörigen symbolischen Zeichen wiedergegeben, die eben jene *cruces dissimulatae* waren.

Dahin gehört der Buchstabe T (Abb. 1), der eine der Richtkreuzformen zeigt und wohl schon seit dem zweiten Jahrhunderte als christliches Symbol gebräuchlich war. Er bildet einen Teil des Henkelkreuzes (Abb. 2, 3, 4), das unrichtigerweise auch als «Nilschlüssel» bezeichnet wird. Die Form mit dem ovalen Henkelringe ist ägyptisch; die beiden anderen Formen, deren Henkel einen mehr oder weniger dicht auf dem unteren Teile aufsitzenden Kreis bildet, finden sich bei den Völkern Vorderasiens. Die Darstellung will man erklären als die Sonnenscheibe mit ihren Strahlen. Es handelt sich allerdings um das Sinnbild der alles belebenden Sonne, die Hieroglyphe für «Leben», das Zeichen des Sonnengottes Osiris im Nillande und der Venus bei den Asiaten. Die Verwendung als christliches Zeichen ist zwar vor dem vierten Jahr-

hunderte nicht erweislich, dürfte aber älter sein, wenn man bedenkt, daß die Verbreitung der Christen unter allen Völkern eine frühe Annahme dieses allbekannten Zeichens wahrscheinlich macht. Und das um so mehr in Hinsicht auf das schon im zweiten Jahrhunderte vorkommende Ankerkreuz, dessen Formen zum Teil nur eine Weiterbildung des Henkelkreuzes zu sein scheinen. Wenn auch nicht durch die einfachste Form, Abb. 5, so wird das doch durch die folgenden beiden, Abb. 6 u. 7, bewiesen. Der Gedanke, durch einen Anker auf die Erlösung hinzuweisen, liegt nahe, wäre er auch nicht so häufig im Schrifttume jener Zeit zum Ausdrucke gekommen. Die Hoffnung war es ja, die den verfolgten Christen in ihrer Not immer wieder Trost und neuen Mut gab; den Anker als das Zeichen der Hoffnung führten sie daher gern beständig mit sich z. B. auf Siegelringen und Schmucksachen. Nicht minder früh, auch schon um 200, findet sich auf christlichen Gräbern, Gewändern und Geräten das Swastikakreuz (Abb. 8). Oft wird es nur als mäanderartiger Linienschmuck verwendet worden sein, nicht selten soll es aber doch wohl ein verstecktes Kreuz also ein Erlösungszeichen vorstellen. Es ist wie das Henkelkreuz auf die lebenspendende Naturkraft zu deuten und scheint innerasiatisch buddhistischer Herkunft zu sein.

Wenn auch nicht als versteckte Kreuze, so doch als nur den Eingeweihten verständliche Zeichen, durch die auf das Erlösungswerk hingewiesen werden soll, haben vor allem die Monogramme Christi zu gelten. Wie in unseren Tagen brachte man ehedem gern die An-

fangsbuchstaben des Namens verehrter Personen, derer man sich oft erinnern wollte, auf Schmucksachen, Kleidern, Geräten und Gebäuden an. Für die ersten Christen hatte es nichts Bedenkliches, die Anfangsbuchstaben des Namens ihres Heilandes darzustellen; es konnte sich dabei auch um die Abkürzungen anderer Wörter, z. B. χρόνος, χρίσμα, χρυσός, handeln, und tatsächlich kommen die Hauptformen des Monogrammes Christi bereits in heidnischer Zeit als solche Abkürzungen, z. B. auf Münzen, vor. Die einfachste Abkürzung von Χριστός ist die durch den Buchstaben X (Abb. 9), eine der Hauptformen des Monogramms, deren erste Verwendung als christliches Zeichen sich aus naheliegenden Gründen freilich nicht ermitteln läßt. Sie behielt aber lange Zeit große Bedeutung, denn Julianus Apostata bezeichnete seine Gegnerschaft gegen die Christen noch als einen Kampf mit dem X. Das früheste Vorkommen der zweiten Hauptform, einer Vereinigung von I = Ἰησοῦς mit dem X = Χριστός zu Abb. 10, ist als christliches Symbol durch eine Katakombeninschrift von 268 bezw. 279 zeitlich bestimmt. Durch eine Inschrift von 298 ist auch das erste Vorkommen der dritten Hauptform, Abb. 11, des sogenannten konstantinischen Monogramms, bestimmt. Es enthält, wenn man will, jenes I und die beiden Anfangsbuchstaben X und P von Χριστός. Zweifellos waren diese Monogrammformen schon länger im Gebrauch, als sich durch die zufällig erhaltenen Zeitangaben erweisen läßt. Ja, die letzte Form, die unter anderem auf den Münzen der christlichen Kaiser von Konstantin bis Arkadius vorkommt, findet sich mit un-

wesentlicher Abweichung bereits auf Münzen des baktrischen Königs Hippostratos um 130 v. Chr. sowie ägyptischer Ptolemäerkönige und anderer Herrscher vorchristlicher Zeit. Es scheint hier also eine unmittelbare Nachahmung mit entsprechender Umdeutung in christlichem Sinne stattgefunden zu haben.

Die Bennung dieses Monogramms nach Konstantin hat ihren Grund darin, daß es durch ihn eine besondere Wichtigkeit erhielt. Im Kampfe mit Maxentius, der ihm die Kaiserwürde streitig machte, gab Konstantin vor, eine himmlische Erscheinung dieses Zeichens gehabt zu haben mit der Umschrift «In diesem Zeichen wirst du siegen». Er nahm das zum Anlasse, dieses Zeichen an die Stelle des Adlers setzen zu lassen, der bisher die Fahnen seiner Krieger als sichtbarer Ausdruck kaiserlicher Macht und Herrlichkeit in römisch heidnischem Sinne krönte. Da die Soldaten, großen Teils schon Christen, nun nicht mehr für das römische Heidentum sondern in eigener Sache kämpften, wurde ihr Mut so sehr belebt, daß sie den Sieg davontrugen. Die bisher *vexillum* genannte heidnische Fahne war zum christlichen *labarum* geworden, das dann etwa ein Jahrhundert in Gebrauch blieb.

Es sei dahingestellt, ob Konstantin selber zum Christentum übertrat; jedenfalls bezeigte er sich ihm gegenüber nicht weiter feindlich; er stellte es vielmehr 312 und 313 den übrigen Kulten des römischen Reichs gleich und bewirkte dadurch, daß sich die Christen ohne Scheu zeigen und aussprechen konnten. Letzteres konnte jetzt formal durch das Marterwerkzeug Christi, durch das Kreuz selber, geschehen; seiner offenen Darstellung,

wo immer es war, stand nichts mehr im Wege. Indessen, wiewohl durch das Kreuz schon viel klarer auf die Erlösungstat, den schmählichen Tod Christi, hingewiesen wurde, als durch das Monogramm, das in seinen Hauptformen nicht einmal christlich zu sein brauchte, wurde es doch erst allmählich angewendet. Es gab zunächst noch mancherlei Nebenformen, von denen die meisten das Erlösungswerk deutlicher als die Hauptformen erkennen lassen und somit zu dem einfachen Kreuze überleiten. In Abb. 12 ist das Verzierungsstück (clavus) eines Gewandes aus Achnim-Panopolis in Aegypten, angeblich dem vierten Jahrhunderte angehörig, dargestellt; der konstantinischen Monogrammform ist mit Bezug auf den bekannten Ausspruch Christi A und ω beigefügt, und das Ganze ist umschlossen von einem (edelsteingeschmückten) Kreise, dem Zeichen der Ewigkeit. Für die Eingeweihten konnte der Gedanken, daß der Heiland Anfang und Ende bis in alle Ewigkeit sei, kaum kürzer und klarer dargestellt werden. Das Dreieck als Einfassung des Monogramms mit jenen Buchstaben, oder in Verbindung mit dem Monogramme findet sich ebenfalls, und dann ist der Hinweis auf die Dreieinigkeit ersichtlich. Bei anderen Formen der Erlösungsdarstellung, z. B. bei dem Ankerkreuze, findet sich A und ω desgleichen oft zugefügt. Einen besonderen Sinn geben die Monogramme, in denen das X durch Palmenzweige oder durch Knochen gebildet wird; beide weisen auf den Sieg, der durch die im Herrn verkörperte christliche Lehre errungen ist. Unter den Abarten des konstantinischen Monogramms, Abb. 13, 14, 15, 16, ist Abb. 13 be-

Abb. 1.

Abb. 2.

Abb. 3.

Abb. 4.

Abb. 5.

Abb. 6.

Abb. 7.

Abb. 8.

Abb. 1—8 Versteckte Kreuze (cruces dissimulatae).

Abb. 9.

Abb. 10.

Abb. 11.

Abb. 9—11 Die drei einfachsten Formen des Monogrammes Christi.

Abb. 12.

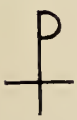

Abb. 13.

Abb. 14.

Abb. 15.

Abb. 16.

Abb. 17.

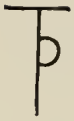

Abb. 18.

Abb. 19.

Abb. 20.

Abb. 21.

Abb. 22.

Abb. 23.

Abb. 24.

Abb. 25.

Abb. 26.

Abb. 12—26 Verschiedene Formen und Zusätze des Monogrammes Christi.

(Abb. 12, 21, 24, 25 und 26 nach R. Forrer: Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achnim-Panopolis.)

sonders merkwürdig; als ein Monetarzeichen findet sich diese Form schon auf Münzen des Herodes; die älteste Zeitangabe über sie als christliches Zeichen ist 355. Ob in Abb. 17 nur die lateinische Form des R gewählt ist oder ob es sich um eine Hinweisung auf *Rex* handelt, sei dahingestellt. In Abb. 18 u. 19 spielt die T-Form eine Rolle und erinnert dadurch deutlicher an die Kreuzigung. Mehr noch erinnern daran Abb. 20 u. 21; in letzterer Form läßt sich bereits eine Betonung des Kreuzes erkennen; es ist eine Gewandverzierung aus Achnim-Panopolis. Die Abart hierzu, Abb. 22, kann man seit 347 oder 348 nachweisen. In Abb. 23 endlich tritt bereits die sogenannte lateinische Kreuzform zutage; das X statt der Person Christi hängt gleichsam an ihr. Uebrigens ist die Bezeichnung des gleicharmigen Kreuzes (crux quadrata) ⊣⊢ als griechisch und des Kreuzes mit nach unten verlängertem unterem Arme (crux immissa) ⊤⊢ als lateinisch willkürlich. Jenes ist weder griechischen noch dieses lateinischen Ursprungs; beide Formen kommen anfänglich unterschiedslos neben einander vor, sowie man neben ihnen noch versteckte Kreuze in verschiedener Ausbildung findet. Abb. 24, ein Gewandschmuck aus Achnim-Panopolis, zeigt beispielsweise ein Henkelkreuz mit einer der Monogrammformen im Henkel. Abb. 25, Verzierung einer Lampe in Köln, stellt dieses Monogramm in der lateinischen Form dar und schon mit Edelsteinen geschmückt, wie es die ersten unverhüllten Kreuze in der Regel sind. Abb. 26, wiederum einen ägyptischen Gewandschmuck in Henkelkreuzform darstellend und scheinbar mit dem Namen «Tamina die

Jüngere» im Henkel, weist durch die kleinen Kreuze unter dem wagerechten Balken bereits ausführlich auf die Kreuzigung hin; denn diese Kreuze sollen die der Schächer sein, wie frühe Darstellungen des Gekreuzigten mit den Schächern in gleicher Anordnung beweisen (vergl. Abb. 43).

ERLÖSUNGSDARSTELLUNGEN DER ZEIT VON KONSTANTIN DEM GROSSEN BIS GREGOR DEM GROSSEN.

DAS Verhalten Konstantins gegenüber dem Christentume war für die Entwicklung des letzteren von unabsehbaren Folgen. Zunächst wurden zahlreiche Tempel in Kirchen umgewandelt. Die Gemeinden brauchten jene nicht mehr, denn ihre Mitglieder waren meist Christen oder wurden es jetzt alsbald nicht zum Mindesten, da nun auch die zum Teil sehr großartigen Wohltätigkeitsanstalten heidnischen Ursprungs unter christliche Verwaltung kamen. Was den Christen bisher fast ganz gefehlt hatte, eine freie Aussprache durch die bildende Kunst, war nun möglich und zeigte sich nicht nur in vielen Kirchenbauten sondern auch auf allen anderen Kunstgebieten. Freilich konnte die christliche Kunst von der heidnischen nicht sogleich wesentlich verschieden sein. Denn fast alle Machtbefugnis beruhte noch auf heidnischen Einrichtungen und das Christentum war trotz seines entschiedenen Sieges noch nicht so gefestigt, daß seine Gleichberechtigung nicht durch einen Julianus Apostata, wenn auch nur vorüber-

gehend, wieder aufgehoben werden konnte. Der Unterschied zwischen heidnischer und christlicher Kunst beruhte im Wesentlichen auf der Verwendung neuer Bildertypen, obwohl selbst diese Typen oft mit einfacher Umdeutung, z. B. Orpheus für Christus, dem heidnischen Gedankenkreise entnommen wurden. Nicht nur eine gewisse Unsicherheit sondern auch ein gewisses Zartgefühl tut sich in den ersten christlichen Kunstwerken kund; alle sind symbolischer Art, d. h. vermögen noch nicht in offener realistischer Formensprache den eigentümlich tiefen Empfindungen der ersten Christen Ausdruck zu geben.

Das gilt hauptsächlich von der Erlösungsdarstellung. Bisher durch die versteckten Kreuze einschließlich der Monogramme war nicht gerade auf den blutigen Lebensabschluß des Erlösers hingewiesen. Sein Auftreten und sein Sieg oder doch seine Herrschaft wurden durch diese einfachen Zeichen in Erinnerung gebracht, um den Mut der Gläubigen unter den steten Gefahren zu stärken. Als solches seit Konstantin nicht mehr so nötig war, als der Sieg des Christentums nicht mehr in Frage stand, sah man das Erlösungswerk in dem, worin es hauptsächlich bestand, im Tode Christi, und sprach das formal auch aus. Nicht schon durch die Kreuzigung, die noch in Ausübung war, wohl aber durch das Kreuz. Das traurige Richtkreuz, realistisch gebildet, würde allerdings noch zu deutlich an den widerlichen Hinrichtungsakt erinnert haben. Es mußte auch dem offenen Kreuze noch der Siegesglanz bleiben, den die versteckten Kreuze bergen, und daher wurde es als *crux gemmata* in der reichsten Weise mit Edelsteinen, Perlen,

Blumen und dgl. geschmückt dargestellt. Abgesehen von seiner vielfachen Verwendung in der Kleinkunst zu Schmucksachen aller Art brachte man es überall in den Gotteshäusern an, im Apsidengewölbe, über dem Triumphbogen, in der Kuppelmitte und an anderen ausgezeichneten Stellen. Seit dem fünften Jahrhunderte ziert es auch den Altar.

Es ist wohl zu verstehen, daß ein Zeichen, in dem schließlich das christliche Wesen gipfelte, in der Kirche alsbald die Vorherrschaft erhielt. Auch, daß ein solches Zeichen der beliebteste Schmuck wurde und somit, zu sehr verschiedenen Formen ausgebildet, besonders für den persönlichen Gebrauch in Aufnahme kam, kann man sich denken. Aber der Sinn des Kreuzes wurde auf diese Weise verweltlicht. Die Mächtigen und Großen auf Erden, geistliche und weltliche, gaben dem Kreuze eine weltbeherrschende Stellung; wo sie es aufpflanzten, ließen sie es zu einer weltlichen Macht werden. Schon Nepotianus, der Neffe Konstantins, hatte einer Münze zufolge 350 den Reichsapfel mit dem konstantinischen Monogramme krönen lassen. Doch war bis Theodosius II, der sich mit dem vom Kreuze bekrönten Reichsapfel in der Linken und mit dem Labarum in der Rechten darstellen ließ, eine Vermischung heidnischer und christlicher Sinnbilder bei dieser Art von Darstellungen nichts Auffälliges. Denn den Reichsapfel des Nepotianus hält die göttliche urbs Roma und unter den folgenden Kaisern sieht man ihn in der Hand einer Viktoria. Das ist auch noch so unter Justinian I, seit dessen Regierung das Labarum allmählich durch den Reichsapfel ersetzt wurde.

Diese Wandlung — wie vielsagend ist sie doch! So lange das Christentum nach den Tagen Konstantins d. G. um seine Anerkennung ringen mußte, führten seine Kaiser das Labarum, das Zeichen des Kampfes und Sieges; als sein Daseinsrecht aber nicht mehr strittig war, vertauschten sie es mit einem friedlicheren, mit dem Reichsapfel, dem viel bedeutsameren Sinnbilde der Weltherrschaft unter dem Kreuze, um sich dadurch als «Mehrer des Reiches (Christi)» zu kennzeichnen, d. h. als Helfer bei der Ausbreitung der Herrschaft des Christentums über den ganzen Erdkreis. Von Christus in seiner siegreichen Macht redete das Monogramm des Labarums, das Kreuz erinnerte aber schon an sein welterlösendes Leiden und an seinen Opfertod für die Menschheit.

In ähnlichem Sinne gelangte das Kreuz auf die Kaiserkrone, im Abendlande zuerst unter Valentinian III 402—455, im Morgenlande zuerst unter Justin I 518—528. Schon früh wurde es das allmächtige Zeichen, mit dem man die Dämonen zu bannen und Teufel auszutreiben unternahm. Mit ihm zog man auch hinaus, die Völker zu bekehren und ihnen die Segnungen christlicher Kultur zu bringen.

Nach alle dem ist das Kreuz als christliches Hauptsymbol vermutlich schon unter Konstantin in Aufnahme gekommen, aber weniger in den Darstellungen von Schrift, in der sich das vierte Jahrhundert hindurch die Monogrammformen behaupteten, als in der eigentlichen bildenden Kunst. Sein früheres Vorkommen ist als sehr vereinzelt unwesentlich. Selbst das Kreuz, welches über dem Eingange einer verschütteten Kam-

mer in dem anonymen Hypogäum bei San Callisto zu Rom auf den Putz mehr geschrieben als gemalt ist und dem vierten Jahrhunderte angehört (Abb. 27), ist noch eine vereinzelte Erscheinung. Wenn dagegen berichtet wird, Julianus Apostata habe die Hauseingänge bereits überall mit dem Kreuze geschmückt gesehen, so geht daraus hervor, daß seiner Zeit das Kreuz allgemein auch schon als ein besonders beliebter Hausschmuck verwendet wurde. Ohne Frage ist die Verehrung und somit die formale Darstellung des Kreuzes wesentlich gefördert durch die Wallfahrt der hl. Helena, der Mutter Konstantins, zum heiligen Grabe 326 und durch die Auffindung des wirklichen Kreuzes Christi bei dieser Gelegenheit. Was immer der geschichtliche Kern dieser Legende sein mag, sie veranlaßte, daß das Kreuz nicht wie das Monogramm erst in der Schrift sondern gleich durch die bildende Kunst mehr oder weniger monumental dargestellt wurde.

Von den schönsten Stücken solcher Bildung, den edelsteingezierten Kreuzen, *cruces gemmatae* genannt, haben sich freilich erst vom fünften Jahrhunderte ab einige wenige erhalten. Genannt sei die *crux gemmata,* die Ende des 5. Jahrhunderts in der Katakombe des Pontian zu Rom auf dem Wandputz gemalt ist (Abb. 28). Das reich mit Steinen gezierte Kreuz ragt aus Blumen auf und steht wie früher das Lamm in den altchristlichen Malereien besonders der Katakomben zwischen zwei Heiligen. Die Heiligen sind hier inschriftlich als S$\overline{\text{C}}$S MILIS und S$\overline{\text{C}}$S PVMENIVS benannt. Das Kreuz selber hat die bemerkenswerte Beischrift: (I)NDVLGENTI(A) ABVND(ANS) = Uebermaß der Güte (Gottes).

Bekannt ist auch die freilich erst dem 6. oder 7. Jahrhunderte angehörige *crux gemmata*, die im Baptisterium der Katakombe des Pontian zu Rom auf den Putz gemalt ist (Abb. 29). Das Kreuz steht unter einem Bogen mit perspektivischer Gewölbeandeutung. Es wächst gleichsam aus Blumen auf und ist in üblicher Weise mit Edelsteinen geziert. Auf jedem der wagerechten Arme steht ein Licht, das Sinnbild des Göttlichen. Von diesen Armen herab hängt an Kettchen links A, rechts ω, deren Sinn wie bei den Monogrammen die Bedeutung des Kreuzes zu erhöhen sucht.

Ein solches Gemmenkreuz als Gewandschmuck ist aus den Grabfunden von Achnim-Panopolis erhalten (Abb. 30).

Sicher sind solche Kreuze schon früher zahlreich vorhanden gewesen wenigstens im Morgenlande, wo die Kreuzverehrung durch Pilger in Jerusalem am Ende des vierten Jahrhunderts lebhaft war; man hatte zwischen den unter Konstantin dort gegründeten Kirchen des Martyriums und der Anastasis ein großes, von Gold und Edelsteinen geziertes Votivkreuz unter freiem Himmel zu besonderer Feier mit Reliquien errichtet. Von hier aus dürfte die Kreuzverehrung, wenn nicht ihren Anfang genommen, so sich doch durch die Pilger ausgebreitet haben. Sie durchdrang alsbald das Leben der Völker bis ins Kleinste und erhielt dadurch beherrschenden Einfluß auf alle Kunstgebilde. Nicht nur wurden zeitweise alle Gebrauchs- und Schmuckgegenstände mit Kreuzformen versehen, die Kirche selber baute sich schließlich wie geistig so körperlich auf dem Kreuze auf.

Abb. 27 Crux quadrata bei San Callisto zu Rom. 4. Jahrhundert.

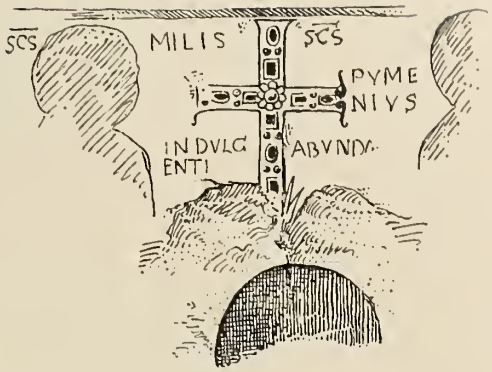

Abb. 28 Crux gemmata in der Katakombe des Pontian zu Rom. Ende des 5. Jahrhunderts.

Abb. 29 Crux gemmata im Baptisterium der Katakombe des Pontian zu Rom. 6. oder 7. Jahrhundert.

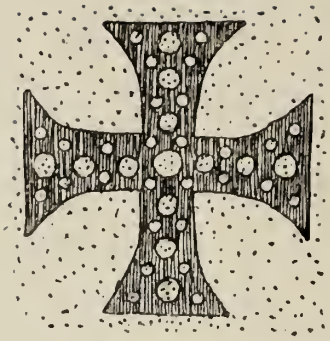

Abb. 30 Crux gemmata als frühchristlicher Gewandzierat aus Achnim-Panopolis (nach Forrer).

Abb. 31 Frühgotisches Kreuz im Tympanon des Eingangs zur Kirche in Blankenhein bei Hersfeld.

Abb. 32 Christus mit dem Kreuze im Arme am Sarkophage des Probus im Vatikan zu Rom. Um 395.

Für die Idee des Kreuzes ist aber die Form fast ohne Bedeutung geblieben. Wohl haben sich in gewissen Zeitabschnitten Typen gebildet, aber innerhalb solcher gibt es sehr verschiedene Gebilde, und selbst das Kreuz, an dem der Heiland hängt, ist keineswegs gleichförmig wieder gegeben. Alle Zeiten haben sich bestrebt, die Kreuzform möglichst geistreich zu gestalten, was durch den frühgotischen Tympanonschmuck einer unbedeutenden Dorfkirche, der zu Blankenhein bei Hersfeld, beläufig gezeigt werden mag (Abb. 31). Verschlungen in das Kreuz ist hier gleichsam einen Heiligenschein bildend das Zeichen der Ewigkeit, der Kreis. Gewisse Sekten sind gegen die Kreuzverehrung überhaupt gewesen wie die Waldenser und im 15. Jahrhunderte die Lollarden, andere wie im 12. und 13. Jahrhunderte die Albigenser haben nur diese T-Form gelten lassen, und die Künstler selber haben oft besondere Formen gewählt z. B. die Y-Form, ohne daß dadurch der Sinn des Kreuzes oder gar der Entwicklungsgang des Kruzifixus beeinflußt wäre.

Die Kreuzdarstellung besagt, daß man angefangen hatte, die Erlösung statt in der Menschwerdung im Opfertode Christi zu sehen. Um noch deutlicher zu sein, kam die Darstellung des Opferlammes auf, «das hinwegnimmt die Sünden der Welt». Zwar findet sich die Lammesfigur schon früh als Symbol Christi an Stelle des Fisches, mit Milchgefäß und Hirtenstab auch an Stelle des guten Hirten sowie in anderen Auffassungen, aber an Stelle des Gekreuzigten findet sie sich erst jetzt gegen Ende des vierten Jahrhunderts. Das Lamm neben der aus den Fluten der Welt errettenden Arche Noes

und ähnlich aufgefaßte Lammesdarstellungen geschnittener Steinen des dritten Jahrhunderts lassen sich nicht einwandsfrei auf den Gekreuzigten deuten. Die Bilder des Lammes gehen jedenfalls von der Bedeutung des Triumphes über in die des Leidens und weisen dann immer deutlicher auf den Opfertod Christi hin. Man findet das Lamm allein nicht weiter tätig nur an das Opfer erinnernd, z. B. in den römischen Katakombenmalereien, wo es auf einem Berge steht, von dem die vier Paradiesesströme ausgehen. Man findet es aber auch ein Kreuz oder eine Kreuzfahne als Siegeszeichen tragend und «tamquam occisus» vor dem Kreuze liegend; man findet es auf einem Altare, das Buch mit den sieben Siegeln vor sich, und schließlich mit geöffneter Seitenwunde, den Blutstrom in einen Kelch gießend, oder auch mit Wunden an den Füßen, aus denen Blut fließt. Kein Zweifel, hier wird die Erlösung bereits in dem blutigen Opfer gesehen. Auch wo das Lamm auf den Schnittpunkte der Arme des Kreuzes angebracht ist, kann seine Bedeutung als Symbol des Gekreuzigten nicht zweifelhaft sein. Immer deutlicher wird also auf den Opfertod Christi hingewiesen, und wenn Darstellungen, die darin noch weiter gehen, als die zufällig erhaltenen des Lammes, mit diesen zeitlich bereits zusammenfallen, so macht das für den Entwicklungsgang der Erlösungsdarstellung nichts aus. Es sei z. B. jene Darstellung vom Sarkophage eines 395 gestorbenen Probus erwähnt, die den Erlöser bereits in Person mit dem Kreuze zeigt (Abb. 32). Er ist aber nicht gekreuzigt sondern lehnt sich sinnend an das von Edelsteinen gezierte Kreuz. Er hat noch

jene bartlos jugendliche Gestalt der antiken in Kraft und ewiger Jugend blühenden, körperliche Leiden nicht kennenden Götter, und von dem Hügel, auf dem er steht, gehen die vier Paradiesesströme aus so, wie von dem, auf welchem das Lamm in den Katakomben dargestellt zu werden pflegte.

Zum eigentlichen Kreuzigungsbilde bedurfte es hiernach nur noch eines Schrittes; der aber wurde erst gegen Ende des sechsten Jahrhunderts getan. Inzwischen blieb es bei symbolischen Darstellungen, die den Kreuzigungsvorgang allerdings immer deutlicher zeigen. Ob Verbote der bildlichen Darstellung des Heilandes wie 305 durch die spanische Nationalsynode zu Elvira mitgewirkt haben, den Uebergang zu verlangsamen, sei dahin gestellt. Die Person Christi am Kreuze als Erlösungsbild anzunehmen hinderte zunächst sicherlich mehr die alte Gottesvorstellung sowohl im Morgen- als Abendlande.

Zu welchen symbolischen Erlösungsbildern man schließlich kam, zeigen die metallenen Fläschchen des Domschatzes zu Monza, in denen Papst Gregor d. G. der Longobardenfürstin Theodolinde Oel der vor den Heiligenleibern zu Rom brennenden Lampen sandte an Stelle von Reliquien, um die sie bat. In flach erhabener Arbeit ist auf einem der Fläschchen (Abb. 33) die Kreuzigung in der Weise wiedergegeben, daß über einem kleinen Kreuze zwischen zwei Kriegsknechten, die um das Gewand des Herrn Mora· spielen, das Haupt Christi im Kreuznimbus schwebt. Jederseits daneben ist ein Schächer am Kreuze in geschichtlicher Treue dargestellt, also unbekleidet bis auf ein rock-

artiges Lendentuch, Hände und Ellbogen am Querholze (patibulum) befestigt, die Füße an den Stamm gebunden, alles in der Art, wie im Morgenlande, woher die Fläschchen der griechischen Schrift nach stammen, gekreuzigt wurde. Die Winkel der halbkreisförmigen Fläche für das Bild füllen sich noch durch Sonne und Mond aus.

Aehnlich der Schmuck eines anderen Fläschchens. Das Kreuz besteht aber aus Laubwerk, und die Himmelskörper sind als Köpfe mit Strahlenkrone bezw. mit Mondsichel unmittelbar am Nimbus des Christuskopfes zu sehen; in den Winkeln einige Nebenpersonen. In der unteren Hälfte der Bildfläche beider Fläschchen ist die Auferstehung Christi dargestellt, das Grab, zu dem von links her die Frauen kommen, während rechts der Engel sitzt, um ihnen zu sagen, daß der Herr soeben auferstanden ist. Es ist klar, daß in der Zusammenstellung dieser beiden Vorgänge keine geschichtliche Berichterstattung liegt, sondern die Lehre vom Siege über den Tod, von der höchsten Erhöhung durch die tiefste Erniedrigung, von der Erlösung der Menschen durch die Kreuzigung ihres Heilandes.

Hiernach ließ sich die Erlösung auch durch die Kreuzigung Christi selber wiedergeben, und das geschah noch unter Gregor d. G. Der Uebergang wurde um so leichter, als es Darstellungen des schaudervollen Hinrichtungsvorganges ohne Bezug auf die Erlösung längst gab. Von solchen vorweg erwähnt sei, obwohl in dieser Hinsicht von geringer Bedeutung, die merkwürdige Kreuzigungszeichnung, die, als Spottkruzifixus benannt im Museo Kircheriano zu Rom auf-

Abb. 33 Symbolische Kruzifixusdarstellung auf einem Ölfläschchen im Domschatze zu Monza. Gegen 600.

Abb. 34 Der Spottkruzifixus im Museo Kircheriano zu Rom. Wohl noch in das 3. Jahrhundert gehörig.

Abb. 35 Kreuzigung an einer Türfüllung der Kirche San Sabina auf dem Aventin in Rom. 5. Jahrhundert.

Abb. 36 Kreuzigung Christi und Selbstmord des Judas Ischariot durch Erhängen. Elfenbeintäfelchen im britischen Museum zu London. 5. Jahrhundert.

bewahrt wird (Abb. 34). Sie besteht in Linien, die dem Putze eines Sklavenraumes der palatinischen Kaiserpaläste flüchtig eingeritzt sind, und gehört wohl noch in das dritte Jahrhundert. Man sieht einen Gekreuzigten mit einem Pferde- oder Eselskopfe und daneben einen die Hand zu ihm erhebenden Anbeter; denn als solcher wird diese Person mit krausen Haaren auf einem dicken Kopfe inschriftlich bezeichnet. Die Schrift heißt: ΑΛΕΧΑΜΕΝΟϹ ϹΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ. Ob es sich um eine Verspottung des Christengottes handelt, wie zunächst angenommen wurde, oder ob nicht doch die Anbetung des verderbenbringenden Typhon-Seth, jener gnostischen Mischgottheit von Christus und Seth, in Betracht kommen kann, ist nicht genügend sicher. Deshalb hat diese Zeichnung hier auch keine weitere Bedeutung trotz ihrer Merkwürdigkeit.

Um so wichtiger ist dagegen eine der in Holz geschnitzten Füllungen von den noch dem fünften Jahrhunderte angehörenden Türflügeln der Kirche San Sabina auf dem Aventin in Rom (Abb. 35). Christus zwischen den Schächern ist wie diese nur an den Händen genagelt. Alle drei sind auch nur mit einem schmalen Lendentuche bekleidet und haben die Haltung, welche vielleicht auf eine Befestigung auch der Ellbogen am Querholze vor der Nagelung schließen läßt, obwohl Stricke wie Querholz daselbst nicht vorhanden sind. Die Darstellung soll offenbar der Art, wie wirklich gekreuzigt wurde, entsprechen. Den Hintergrund bildet eine Mauer mit Baulichkeiten, also wohl die Stadt Jerusalem mit ihrer Stadtmauer. Daß Christus bärtig ist, läßt ein Streben nach Naturwahrheit erkennen; daß er größer

als die Schächer gehalten ist, kennzeichnet sich ausschließlich als das plumpe Mittel der Verfallszeit, eine Person hervorzuheben, wie denn auch die Ausführung keine Sorgfalt mehr verrät. Die Kreuzigung war dem Verfertiger etwas Neues, dem gegenüber er sich unsicher fühlte, weil es dafür keine bewährten Vorbilder gab, nach denen er wie bei den antiken Vorwürfen hätte arbeiten können. Er wollte die Kreuzigung Christi erzählen, aber noch nicht die Lehre von der Erlösung predigen, also noch keinen Kruzifixus machen. Schon die Geschichtstreue und die Kargheit des Ausdrucks zeigen das; mehr noch zeigt es sich darin, daß dieses Bild vor den übrigen Füllungen der Türfelder, die ebenfalls biblische Vorgänge in erhabener Arbeit zieren, nicht hervorgehoben ist. Die Darstellungen bildeten, wie es scheint, eine biblia pauperum für die Analphabeten; und diese Darstellung hatte über das Ende Christi zu berichten; sie hatte den liturgischen Zweck des Kruzifixus aber noch nicht.

Die Absicht, nur zu erzählen ohne einen Lehrsatz zu geben, läßt ebenso ein Elfenbeintäfelchen des fünften Jahrhunderts im britischen Museum erkennen (Abb. 36). Der Gekreuzigte ist wiederum bis auf ein schmales Lendentuch nackt; er ist nur an den Händen genagelt und hat in ganzer Länge wagerecht ausgestreckte Arme. Durch den Titulus auf einer Platte über seinem Haupte wird er als REX IVD(eorum) gekennzeichnet. Der Kriegsmann unter der Linken Christi hebt die Rechte wie zum Stoße; es ist Longinus, wenn ihn die jetzt fehlende Lanze auch nicht unbedingt kenntlich macht. Von der anderen Seite kommen trauernd herzu der Evangelist Johannes

und Maria. Dadurch, daß hier diese drei an dem Geschicke des Heilandes Teil nehmenden Personen zugefügt, die Schächer aber weggelassen sind, hat der Künstler einen gemütvolleren Ton angeschlagen. Mehr noch durch die Gruppe links von der Kreuzigung. Ungetrennt von dieser sieht man hier, wie Judas Ischariot endet, indem er sich an einem Baume erhängt hat. Unbekümmert um alles füttert ein Vogel seine Jungen in ihrem Neste oben in den Blättern des Baumes, während auf dem Boden dem Geldbeutel die verhängnisvollen Silberlinge entrollen. Die unmittelbare Zusammenstellung des Todes Christi und des Judas läßt die Absicht erkennen, daß hier nur die geschichtliche Tatsache nicht die Erlösungslehre hat wiedergegeben werden sollen. Allerdings weist ein leicht eingeritzter Nimbus um den Kopf des Gekreuzigten bereits auf die Verehrungswürdigkeit hin, und unter den drei Täfelchen, die mit dem beschriebenen ursprünglich zu einem Kästchen gehört zu haben scheinen, stellt eines auch schon die Auferstehung Christi als höchste Erhöhung dar gegenüber der schmachvollen Erniedrigung durch die Hinrichtung am Kreuze.

Merkwürdiger noch ist in dieser Hinsicht die älteste Kreuzigung, deren Entstehungsjahr sich angeben läßt. Sie ist 586 von dem Mönche Rabula in einem syrischen aus dem Kloster Zagba stammenden Evangeliarium gemalt, welches jetzt in der Bibliotheca Laurentiana zu Florenz aufbewahrt wird.* Christus ist zwischen den Schächern und wie sie an das Kreuz genagelt; bei allen

* Der Oberbibliothekar Professor Biagi hat nicht erlaubt eine photographische Aufnahme machen zu lassen.

dreien werden sowohl Hände wie Füße, diese etwa in Höhe des Fußgelenks, einzeln von Nägeln durchbohrt. Die Wunden bluten. Die Schächer sind bis auf ein Lendentuch nackt und durch kreuzweise über die Brust gehende Stricke scheinbar noch mehr am Kreuze befestigt. Christus aber ist mit einem langen, ärmellosen, von zwei senkrechten Goldstreifen verzierten Gewande angetan und nicht durch Stricke befestigt. Ein schlichter, goldener Nimbus umstrahlt das Haupt. Sonne und Mond stehen über den Kreuzarmen. Den Platz links unter dem Kreuze nehmen ein der Speerhalter Longinus und die wie Christus nimbierte Maria, die sich in ihrer Trauer auf den Evangelisten Johannes stützt, während andererseits der Schwammhalter und die trauernden Frauen zu sehen sind. Vor dem Kreuze sitzt die Gruppe der Kriegsknechte, Mora spielend um das Gewand Christi. Anordnung und Durchführung des Bildes sind realistisch, wie namentlich die handelnden Personen des Longinus und der Kriegsknechte in ihren lebhaften und sprechenden Bewegungen aber auch gewisse Einzelheiten dartun, die Befestigung der Kreuze durch Keile im Erdboden, die blutenden Wunden, die naturwahre Kreuzigung der Schächer usw. Somit kann der Hauptzweck des Bildes wohl nur gewesen sein, über die Hinrichtung Christi auch bildlich zu berichten nicht die Erlösungslehre zu verkündigen. Dennoch lassen die Nimben, Sonne und Mond, die auf den Himmel hinweisen, die geschichtsunwahre Bekleidung des Herrn mit der *tunica clavata,* jenem hemdartigen Prachtkleide für besonders hochstehende und hochverehrte Personen, keinen Zweifel, daß der Maler in seinem

Kreuzigungsbilde nicht ausschließlich einen geschichtlichen Vorgang hat geben wollen sondern zum Teil schon die Erlösungslehre, die nun im Kruzifixe allgemein und ausschließlich ihren formalen Ausdruck fand.

Die Kreuzigungsbilder wurden so allmählich zu Kruzifixen, aber jedes Volk faßte die Kreuzigung Christi in seiner Weise auf und sprach das in der Kruzifixusform aus. Für den in hellenisch-alexandrinischer Philosophie Gebildeten war der am Kreuze Hängende der Lehrmeister der Menschheit, ihr Führer und Gesetzgeber; in der syrisch-antiochenischen Auffassung war er der Gott, der Mensch wurde und als solcher starb, um die Menschheit zur Gottheit zu erheben, indem er ihr so Auferstehung des Leibes und Unsterblichkeit zu gewähren schien; für den Abendländer war der Gekreuzigte nur die in Menschengestalt verhüllte Gottheit, die den Tod als solche überwindet und der Menschheit durch Beispiel zum Lehrer besonders der Geduld und Demut wird; bei den Germanen ist er im Wesentlichen der für die Seinen Sorgende, der die Feinde überwindet und das Himmelreich bereitet, der göttliche Held, der für die Seinen getreu in den Tod geht und sie dadurch zur Treue verpflichtet. Daß mythologische Erinnerungen an den altgermanischen Kult hier eine Rolle mitgespielt haben, ist natürlich. Doch versteht es sich, daß die Volksstämme, die durch die Völkerwanderung in die Gefilde Italiens gedrängt waren, an Kunst so viel wie nichts mitbrachten. Das Abendland war nach dem Untergange der römischen Macht zu Kunstschöpfungen überhaupt nicht mehr fähig, also, auch nicht im Stande die ersten Kruzifixe zu bilden.

Sie waren morgenländischer Herkunft, was auch in Hinblick auf die besondere Verehrung der heiligen Stätten in Jerusalem wohl begreiflich ist. Hier konnte man unmittelbar an Kreuzigungsbilder wie das des Rabula anschließen, und der Uebergang zum Kruzifixus wurde unmerklich.

Er erfolgte noch unter Gregor d. G., und es ist wiederum eines jener Monzeser Oelfläschchen, welches ihn zeigt (Abb. 37). Ueber der Auferstehung, wie sie oben beschrieben ist, sieht man zwischen den Schächern den Herrn selber am Kreuze. Die Schächer sind von der Bildung derer auf den beschriebenen Oelfläschchen, aber Christus ist in ein langes Gewand gekleidet wie auf der Malerei des Rabula; er hat einen Kreuznimbus um das Haupt, ungenagelte (?) Füße und neben sich die Himmelszeichen von Sonne und Mond. Auf dem Boden unter dem Kreuze sitzen zwei Kriegsknechte, Mora spielend um Christi Kleid, wie auf den übrigen Fläschchen. Die Stelle des Kreuzes mit Christi Haupte darüber wird nun also tatsächlich von dem Gekreuzigten selber eingenommen. Er ist aber so wenig geschichtstreu wiedergegeben, daß doch nur an die Erlösungslehre, nicht an die Hinrichtung gedacht werden kann.

Da die Ausführung dieses an sich wertvollen Reliefs nicht durchweg deutlich genug ist und seine Entstehungszeit sich nur ungefähr bestimmen läßt, so hat mehr Bedeutung der eingravierte Kruzifixus auf jenem Brustkreuze im Monzeser Domschatze, welches Gregor d. G. der Königin Theodolinde mit Glückwünschen zur Geburt ihres Sohnes Adulowald übersandt haben soll (Abb. 38). Das Kreuz, ein Phylakterion, umschließt

ein Stückchen Holz vom Kreuze Christi. Auf seiner Vorderseite die Zeichnung eines Richtkreuzes, vor dem Christus mit ausgebreiteten Armen auf einer verzierten Fußbank steht. In jedem Fuße und jeder Hand ist zwar ein Nagelmal bemerkbar, aber der Gekreuzigte steht da in einem langen, ärmellosen Kleide, ähnlich dem auf dem Bilde des Rabula; er hat offene Augen; seinen Kopf umgibt ein Kreuznimbus und über dem Kreuze stehen die Zeichen von Sonne und Mond. Ein Täfelchen für den Titulus ist am oberen Kreuzende befestigt und nahe den Querholzenden sind klein dargestellt links Maria, rechts Johannes, der Evangelist. Zur Zeit steht keine Schrift mehr auf dem Titulustäfelchen und unter den Armen des Querholzes. Sie mag daselbst aufgemalt gewesen sein und sich verwischt haben. Als Titulus wird angegeben ICX, dem noch ein C hinzuzufügen wäre, damit sich die Anfangs- und Endbuchstaben der Wörter Ιησοῦς und Χρίστος ergeben; neben Maria ΙΔΕ Ο ΥC Cȣ (= ἰδὲ ὁ υἱός σου = *Siehe ,(Mutter,) das ist dein Sohn*) neben dem Evangelisten ΙΔȣ ΗΜΡ Cȣ (= ἰδοῦ ἡ μήτηρ σου = *Siehe ,(Sohn,) das ist deine Mutter*). Es handelt sich also auch dieser Schrift nach um eine griechische bezw. morgenländische Arbeit, wenn ihre Aehnlichkeit mit der Kreuzigung des syrischen Kodex das überhaupt noch zweifelhaft ließe. An ein geschichtliches Bild läßt sich hier aber nicht mehr denken; der Uebergang zum Erlösungsbilde durch die Kreuzigung hat nun tatsächlich stattgefunden. Alles grausig Naturalistische ist dabei vermieden nicht nur durch die offenen Augen des Gekreuzigten und durch seine Bekleidung mit jenem Prachtgewande für ausgezeichnete

Personen sondern auch durch seine nicht gerade an Leiden erinnernde Haltung und besonders durch die Fußbank, auf der eigentlich nur die Mächtigen dieser Welt damals dargestellt wurden; für einen Verbrecher, der den Kreuzestod sterben soll, wäre sie sinnlos.

Der Kruzifixus war um diese Zeit noch etwas Neues, kaum Verstandenes. Man verstand ihn um 600 jedenfalls nicht anders, als daß die menschliche Natur, der Leib Christi, am Kreuze leide. Das geht aus einem Worte des Anastasius Sinaita an die Monophysiten hervor. Als sie ihm antworteten, es sei nur der Leib Christi, der am Kreuze hange, rief er ihnen zu: «Schämt ihr euch nun nicht, von einer Gottheit zu singen: Der du bist gekreuzigt worden».

An diesem Verständnisse für die Kreuzigung ändern auch nichts die ägyptischen Beispiele von Kruzifixen aus dem Gräberfelde von Achnim-Panopolis, die teils in Goldblech teils in Geweben so undeutlich ausgeführt sind, daß kein sicheres Urteil über sie möglich ist (Abb. 39). Sie sollen dem fünften bis siebenten Jahrhunderte angehören, aber erwiesen ist nicht, daß einer vor 600 zurückgeht. Sie sind denen des Monzeser ähnlich, z. B. durch die Bekleidung Christi mit einem ärmellosen Gewande, durch ein Fußbrett und durch die Zeichen von Sonne und Mond. Besonderheiten an ihnen sind die öftere Andeutung des Himmels durch einen Kreisabschnitt über dem Gekreuzigten, die Schächerkreuze in kleinerem Maßstabe unter den Armen des Kreuzes Christi oder Palmenzweige daselbst als Siegessymbole und ähnliche Beigaben. Selbst wenn sie zum Teil älter als die Monzeser Stücke wären, würde das

Abb. 37 Kruzifixus auf einem Ölfläschchen im Domschatze zu Monza. Gegen 600.

Abb. 38 Kruzifixus auf einem Brustkreuze im Domschatze zu Monza. Um 600.

Abb. 39 Kruzifixus als Schmuck eines bischöflichen Palliums aus Achnim-Panopolis.
Angeblich 6. Jahrhundert (nach Forrer).

Abb. 40 Crux gemmata in San Stefano Rotondo zu Rom. Mitte des 7. Jahrhunderts.

für die Entwicklung der Erlösungsdarstellung nicht wesentlich sein. Da mit Sicherheit anzunehmen ist, daß morgenländische Arbeiten, ehe sie nach Monza gelangten, im Morgenlande bereits eine gewisse Beliebtheit erhalten hatten, so scheint der Uebergang vom Kreuzigungsbilde zum Kruzifixus hier bereits geschehen zu sein, ehe er dem Abendlande bekannt wurde, mit anderen Worten hat die Ausbildung bezw. Ausbreitung des Kruzifixus von Osten nach Westen stattgehabt.

VON GREGOR DEM GROSSEN BIS ZUR GOTIK.

WAS über die Entwicklung der Erlösungsdarstellung angegeben ist, läßt erkennen, daß und warum es nicht möglich war, die christliche Hauptlehre von Anfang an durch die Kreuzigung wiederzugeben, obwohl doch von Anfang an in ihr die Bestätigung und der Inbegriff des christlichen Glaubens erkannt wurde. Die Erlösungsdarstellungen der ersten sechs Jahrhunderte weisen allerdings immer deutlicher auf die Kreuzigung für die christliche Hauptlehre hin, aber diese wirklich durch den Gekreuzigten wiederzugeben, wurde doch erst um 600 möglich. Sie wurde auch nur so möglich, wie man die Kreuzigung Christi damals verstand, daß Christus sogar noch an dem verhaßten Marterwerkzeuge der Gott, der König, der Held blieb und nicht den Opfertod zu erleiden schien. Die antike Auffassung lebte eben fort und, obwohl es mit dem römischen Reiche längst vorbei war, von den Ueberkommnissen römischer Kultur zehrten die Völker noch Jahrhunderte lang. Was hätten sie, die den

Untergang des Weltreichs beschleunigten, indem sie in die Gefilde Italiens drangen und sogar seine Hauptstadt plünderten, aufweisen können, das sich auch nur annähernd vergleichen ließ mit den Resten der Kultur, die sie vorfanden?! Außerdem war in Rom eine neue Weltmacht entstanden, die der Kirche, und dieser Macht beugten sich alle williger als der ehemaligen. An römische Ueberlieferungen und Weisungen mußten also anknüpfen die Völker, auf die die Weltmacht übergehen sollte, die also zu neuen Schöpfungen berufen waren, die germanischen.

Die Verehrung von Götterbildern in antikem Sinne war ihnen unbekannt. Was ihnen von Rom geboten wurde, nahmen sie zunächst einfach an. Als sie aber seßhafter und selbständiger wurden, gingen sie ihre eigenen Wege und kamen dabei wie im Staatswesen so auch in der Kunst zu höchst eigenartigen Gebilden. So unbeholfen letztere anfangs sein mochten, ein lebhaftes Naturgefühl, ein Trieb zu starken Wirkungen, wohl auch jene Mystik, welche die germanischen Dichtungen kennzeichnet, lassen sich früh bemerken. «Als die römische Kunst ihr majestätisches Gewand verlor», sagt Venturi in seiner Geschichte der italienischen Kunst, «kamen die barbarischen Völker und gaben ihr bunte, von Rubinen und Granaten glänzende Kleider, strahlenden Schmuck, Halsbänder von Glas, Bernstein und Goldblättchen». Auch der Kruzifixus zeugt davon.

An den verschiedenen Monzeser Stücken ist gezeigt, wie man die Erlösungslehre im Morgenlande darstellte. Auch fernerhin blieb der griechische Einfluß an römi-

schen Arbeiten besonders der Kleinkunst bemerkbar, da es namentlich Griechen waren, die in Rom bis spät ins Mittelalter die Künstlerschaft bildeten. Aber Künstler von Bedeutung gab es in Rom kaum noch, und in den nun mächtig werdenden germanischen Reichen, z. B. der Langobarden und Franken, gab es deren kaum schon. So war die Erzeugung von Kunstwerken im siebenten und achten Jahrhunderte nicht eben groß. Kruzifixe namentlich sind wenig bekannt und noch weniger haben sich aus dieser Zeit erhalten. Im Morgenlande war die Bilderverehrung und somit besonders die Verehrung des Kruzifixus allerdings sehr beliebt. 692 hatte die Synode zu Konstantinopel noch bestimmt, daß künftig auf den Kreuzigungsbildern statt des Lammes die menschliche Figur Christi dargestellt werden solle. 726 begann aber der byzantinische Bilderstreit. Wenn auch die Verehrung der Bilder in Frage stand, so handelte es sich im Grunde doch mehr um die Herrschaft politischer Parteien, und so ist dieser mit geringen Unterbrechungen bis 842 geführte Streit der Herstellung von Kruzifixen wohl nicht sehr hinderlich gewesen, zumal der Papst zu vermitteln suchte. Während das Kreuzigungsbild in den östlichen Ländern beständig dargestellt wurde, fand es im Abendlande keine so beliebte Aufnahme. Wohl gab es zu Rom längst den Kruzifixus, aber noch um die Mitte des siebenten Jahrhunderts wurde in San Stefano Rotondo statt seiner eine *crux gemmata* mit Blumen auf dem Boden und wie in den Katakomben zwischen zwei hl. Märtyrern stehend aus Mosaik hergestellt; das Brustbild Christi über dem Kreuze wird

gekrönt von der Hand des Ewigen, die aus dem Himmel hervorkommt (Abb. 40).

Ein um hundert Jahre später in Fresko gemalter Kruzifixus einer Kapelle der Santa Maria Antiqua zu Rom (Abb. 41) erinnert durchaus an das Kreuzigungsbild des Rabula. Christus ist bärtig, hat offene Augen, das ärmellose Gewand und genagelte Füße. Das Kreuz ist mit drei Pflöcken in einem Erdschollenhügel befestigt. Man sieht Maria und den Evangelisten Johannes, den Speerhalter und den Schwammträger. Die Anordnung ist dem syrischen Bilde gegenüber aber mehr nach einem Schema gemacht, wie es die Liturgie bedingt.

In der Hauptstadt des Westens und so weit der Einfluß ihrer Kultur noch reichte, spielte der Kruzifixus demnach nicht die Rolle wie im Osten. Wie man die Erlösungslehre hier darstellte, genügte zur zeit auch dem Abendlande. Anders wurde es bei den nordischen Völkern, die mit dem Christentume wohl die Idee des Kruzifixus erhielten, aber diese freier von aller Ueberlieferung nach ihrer Auffassung formal aussprachen, so kindlich unbeholfen das anfangs immer sein mochte.

Es kommen zuerst die Iren und Schotten in Betracht, deren Beziehungen zu Italien in Folge der Völkerwanderung auf längere Zeit unterbrochen gewesen waren, durch Annahme des Christentums jedoch wiederhergestellt wurden. Mehr noch scheinen diese Inselbewohner durch das Christentum in Beziehungen zum Morgenlande gekommen zu sein, denn es fanden bei ihnen aegyptische Mönche, die Liturgie des Chryso-

stomus und anderes Aufnahme, was seinen Weg wohl nicht erst über Rom gemacht hatte. Und selbst wenn Abt Benedictus in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts von Rom aus ein Kreuzigungsbild mit nach dem Insellande brachte, so ist kaum zweifelhaft, daß solches damals morgenländischer Herkunft war. Nach dem Berichte des Walafried Strabo lag den irischen Mönchen das Reisen gewissermaßen im Blute; sie gingen als Pilger nach dem heiligen Lande und durchzogen missionierend Frankreich und Deutschland. Ihre Kunst befaßte sich vornehmlich mit Miniaturmalerei und Kleinplastik. Unter Karl d. G. gelangte sie auf dem Festlande zu besonderer Geltung. Was ihre Kruzifixe anbetrifft, so verleugnen sie ihre geistige Herkunft vom Morgenlande, z. B. durch die Bekleidung Christi und die Anordnung der Nebenfiguren, ebenso wenig wie ihr Entstehen aus den heimatlichen Verhältnissen heraus, z. B. durch eine Auflösung dieser Bekleidung in jenes der nordischen Kunst eigentümliche Bandwerk oder durch eine barbarisch bunte Gewandmusterung. So schwerfällig, roh und ungeschult die Zeichnung sein mag, ein neuer Gestaltungstrieb ist unverkennbar. Der Kruzifixus eines dem achten Jahrhundert angehörigen Evangelienbuchs zu St. Gallen, einer Gründung schottischer Mönche, zeigt diese Eigentümlichkeiten durchaus (Abb. 42): den Gekreuzigten zwischen Speer- und Schwammhalter, jenes Bandwerkgeflecht für das Gewand Christi so wie stark verzeichnete Körperteile. Die Bartlosigkeit Christi auf dem St. Gallener Bilde ist ein Zeichen abendländisch germanischer Auffassung des Gekreuzigten als des jugend-

Abb. 41 Kruzifixus in Santa Maria Antiqua zu Rom. 8. Jahrhundert.

Abb. 42 Irischer Kruzifixus in einem Evangelium zu St. Gallen. 8. Jahrhundert.

lich kräftigen Führers; mag der Verfertiger sich dieses Sinnes auch nicht gerade bewußt gewesen sein. Das Fehlen des Fußbrettes, des Kreuzes im Heiligenscheine und des Titulus möchte nicht minder unbewußt aus der germanischen Unzulänglichkeit in solchen Dingen herkommen. Die Engel über dem wagerechten Kreuzarme werden auf römische bezw. morgenländische Vorbilder zurückgehen, aber daß der Blutstrom aus der Seite Christi den Kopf des Speerhalters trifft und daß der Schwammhalter durch seinen Schnurrbart als Franke gekennzeichnet wird, kann doch wohl nur eine dem Hersteller eigentümliche Auffassung veranlaßt haben.

Nicht viel anders der Kruzifixus in einem irischen Kodex, welcher die Briefe des hl. Paulus enthält und sich in der Würzburger Universitätsbibliothek befindet [M. p. th. f. 69] (Abb. 43). Speer- und Schwammhalter sind freilich verwischt, aber auf dem Corpus Christi sieht man noch die Lanzenspitze und das obere Ende der Isopstange. Die Bekleidung Christi ist hier bunt quergestreift und den aegyptischen Vorbildern entsprechend mehr schematisch geordnet; die Körperteile stehen in keinem richtigen Verhältnisse zueinander. Ein Fußbrett ist scheinbar beabsichtigt und der Titulus ist in griechischer Form ιῆς χῆς vorhanden. Statt der Engel über den Kreuzquerarmen zwei Pfauen in altchristlicher Bildung zum Hinweise auf die Unsterblichkeit. Unter diesen Armen je ein kleines Kreuz wie auf jenen ältesten aegyptischen Kreuzformen, deren eine in Abb. 26 wiedergegeben ist; nur sind tatsächlich auch die Schächer mit dargestellt und zwar wie Christus ganz

bekleidet, was für den irischen, mit der Kreuzigungsstrafe unbekannten Hersteller begreiflich ist. Der Schächer unter dem rechten Arme Christi soll wohl der gute sein, denn Engel, gebildet als buntgefiederte Vögel mit Menschenköpfen schweben zu ihm auf, während zu dem unbußfertigen Schächer auf der anderen Seite zwei Teufel, den Engeln ähnlich doch schwarz und mit geschnäbelten Köpfen auffliegen. Christus und die Schächer haben Schnurrbärte und, wie es scheint, auch spitze Vollbärte, wie die Tracht am Orte und zur Zeit der Entstehung der Malerei gewesen sein wird. Unter der Kreuzigung ist kleiner die Predigt Christi vom Schiffe aus dargestellt. Die Umrahmung des St. Gallener Bildes zeigt nordisches Geschlinge, die des Würzburger byzantinischen Einfluß; Pfeiler tragen hier einen Bogen und nur wenig Zierate sind Schlingwerk; Rosetten in unregelmäßiger Verteilung überwiegen.

Das Neue in den irischen Kruzifixen macht sich also hauptsächlich bemerkbar durch eine auf künstlerischer Unfähigkeit beruhende Rücksichtslosigkeit gegen die hergebrachten Vorbilder, sowie durch Roheit in der Ausführung. Das Festland war vielleicht weniger schöpferisch, aber seine Kruzifixe zeigen bessere Bildung, weil man auf die römischen Beispiele mehr Rücksicht nahm. Im Reiche Karl d. G. sah man eben immer noch die römische Kultur als maßgeblich an. Zog doch dieser Frankenkönig, als er sich die eiserne Krone der Langobarden aufs Haupt gesetzt hatte, träumend von alter Kaiserherrlichkeit, nach Rom, um sich dort am Weihnachtstage 800 durch Papst Leo III

Abb. 43 Irischer Kruzifixus in einem Codex der Universitätsbibliothek zu Würzburg.
8. Jahrhundert.

Abb. 44
Karolingischer Kruzifixus der Stiftskirche zu Obernkirchen bei Bückeburg, jetzt im Provinzialmuseum zu Marburg.

Abb. 45 Karolingischer Kruzifixus im Dome zu Braunschweig.

auch noch zum römischen Kaiser krönen zu lassen. Dann nahm er Künstler und Handwerker, an denen es diesseits der Alpen noch fehlte, aus Italien mit heim.

Ein Kruzifixus aus Holz in der Stiftskirche zu Obernkirchen bei Bückeburg, jetzt in der Schloßkapelle zu Marburg (Abb. 44), und ein ebensolcher im Dome zu Braunschweig (Abb. 45) dürften dieser karolingischen Zeit angehört haben. Beide, etwa in Lebensgröße roh ausgeführt, haben Aermelrock und Fußbrett. Jener, stark beschädigt, ist bartlos; dieser hat einen sehr ausdrucksvollen Kopf mit Vollbart. Das läßt bei jenem auf germanische oder doch abendländische Weise, bei diesem auf byzantinische oder morgenländische schliessen. Das Vorkommen beider Auffassungen nebeneinander ist schon für die irischen Stücke dargelegt. Man findet denselben bartlosen und bekleideten Christus bis über das Jahr 1000 hinaus, wie sich noch zeigen wird.

An einem im Museum zu Cividale befindlichen Kruzifixus in Elfenbein (Abb. 46), der zwar als Pax bezeichnet wird, aber einen Buchdeckelschmuck bildet und um 750 gefertigt ist, sieht man die bisher gewöhnliche Anordnung von Maria und Longinus einerseits sowie von Johannes und dem Schwammhalter andererseits unter dem Kreuze, während über demselben in Rundteilen Sonne und Mond als Brustbilder mit Fackeln zu sehen sind. Eigenartig ist aber, daß der auf einem Fußbrette stehende bartlose Christus mit jenem rockartigen Lendentuche bekleidet ist, wie es sich bisher nur bei den Schächern fand. Außer in der unrömischen Lebhaftigkeit der Figuren dürfte

sich in dieser Neuerung abendländische um nicht zu sagen germanische oder gar barbarische Auffassung erkennen lassen. Man verstand den Sinn des Prachtkleides nicht mehr, wollte die Kreuzigung naturwahr darstellen und sah in dem am Kreuze Hängenden nicht sowohl den göttlichen Gesetzgeber, der, in Menschengestalt gekreuzigt, die Unsterblichkeit gewährleistet, als den göttlichen Helden, der am Kreuze über den Tod siegt.

Ein anderer Kruzifixus aus Elfenbein, der des sogenannten Diptychons von Rambona im Vatikan (Abb. 47), wird namentlich angeführt, weil sein Entstehen mit Sicherheit auf 898 gesetzt werden kann. Der Stil verrät eine wenig geübte Hand. Anordnung und Auswahl der Einzelheiten erinnern trotz gewisser Besonderheiten noch an die römische Spätzeit. Christus ist wieder bartlos und nur mit dem rockartigen Lendentuche bekleidet. Maria, zum Zeichen der Trauer die Linke an die Wange legend, erhebt lebhaft, als könne sie noch helfen, die Rechte zum Heilande; Johannes legt die Rechte an die Wange und hält in der Linken ein Buch. Sonne und Mond sind als Brustbilder mit Fackeln dargestellt; sie legen gleichfalls eine Hand trauernd an die Wange und geben dadurch der Stimmung des Weltalls Ausdruck. Die Verwertung antiker Ueberkommnisse für neue Gedanken tritt besonders darin hervor, daß das Kreuz, zwar wie oft auf Erdschollen aber über dem gleichsam als Fußbrett dienenden Symbol der Roma steht, der den Romulus und Remus säugenden Wölfin. Hatte das Fußbrett anfangs, z. B. am Monzeser Brustkreuze Abb. 39, nur auf die Be-

deutung und Macht des Gekreuzigten hinzuweisen gehabt, so wird hier sein Sinn erweitert. Was anderes kann diese merkwürdige Erinnerung an das vergangene Weltreich heißen sollen, als daß sich nunmehr das Christentum in dem Gekreuzigten über Rom erhoben hat, den Inbegriff irdischer Macht, vergänglichen Glanzes, heidnischer Weltlust?! Ganz eigenartig, aber damals gewiß noch allgemein verständlich, ist hier durch ein antikes Symbol ausgesprochen der Sieg Christi über das, was von dieser Welt ist, über Sünde, Tod und Teufel. Auch daß der Befreier des Menschengeschlechtes der Erde entrückt und in sein Reich eingegangen ist, wird noch mitgeteilt; denn oben über der Kreuzigung, durch einen Schriftstreifen von ihr geschieden, sieht man in einem von zwei Seraphinen gehaltenen Rundteile das Brustbild des Ueberwinders, der das Evangelium hält und in griechischer Art segnend die Rechte erhebt.

Germanischer Einfluß hatte bewirkt, daß es bei der Kreuzigungsdarstellung sich nicht mehr, wie ehedem im Monogramme und Kreuze, um den Triumph des Christentums über das heidnische Weltreich handelte, sondern um den Sieg über irdische Macht und Herrlichkeit im Allgemeinen. Inbegriff des Weltlichen, Bösen, dem Christentum Feindlichen, besonders auch in Erinnerung an die grausigen Christenverfolgungen war freilich im 9. Jahrhundert noch das alte Rom, wie es sich auf dem Diptychon von Rambona in der Wölfin formal zu erkennen gibt. Doch die Erinnerung an die römische Weltmacht verblaßte, als die germanischen Völker zu Ruhe kamen und Staaten bildeten.

Im Kruzifixus kam das sogleich zum Ausdrucke, indem die Stelle der Wölfin nun vielfach von dem Symbole des Bösen, der Schlange eingenommen wurde, von der es heißt, daß der Herr ihr den Kopf zertreten würde.

Ein Prachtkreuz zum Vortragen bei Prozessionen oder auf den Altar zu stellen aus dem Stiftsschatze zu Essen zeugt davon (Abb. 48). Es gehört dem 10. Jahrhundert an, besteht aus Holz, ist mit Goldblech überzogen und mit Edelsteinen geschmückt. Unter dem Fußbrette die Schlange als das überwundene Böse. Hier sieht man unter der Schlange noch die Stifter. Auf anderen Kruzifixen erheben Auferstehende in ihren Särgen oder Grabgebäuden die Hände zum Heilande, um die Gnade des machtvollen Siegers über das Böse zu erflehen.

Der elfenbeinerne, dem 10. Jahrhundert angehörige Kruzifixus des Echternacher Kodex, der jetzt in der Bibliothek zu Gotha aufbewahrt wird, macht die Wandlung der Auffassung noch deutlicher (Abb. 49). Seine naturwahre Behandlung besonders der Körperformen zeigt, daß eine deutsche Hand ihn gefertigt hat. Der bärtige Christus mit Lendentuch, der Speerträger und der Schwammhalter, Sonne und Mond in Rundteilen sind freilich nichts Besonderes. Aber das, von einer kauernden weiblichen Person getragene Fußbrett mit der Inschrift TERRA sagt doch unzweideutig, daß hier die Ueberwindung des Irdischen dargestellt ist, was auf dem Diptychon von Rambona noch nicht anders als unter dem Symbole der Roma hatte wiedergegeben werden können.

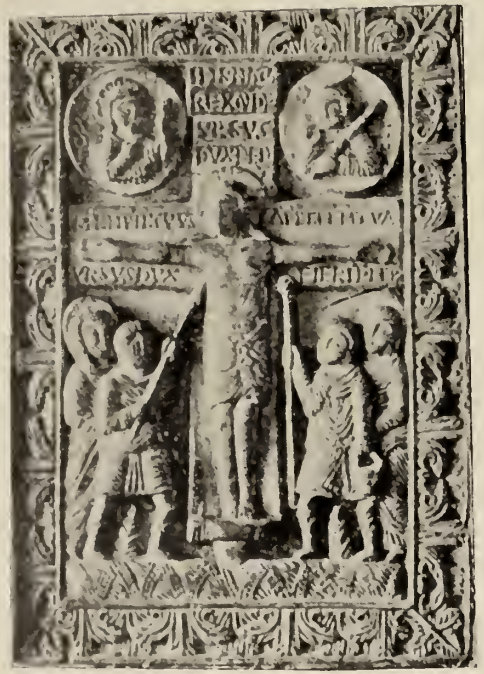

Abb. 46 Kruzifixus eines Buchdeckels im Museum zu Cividale. 750.

Abb. 47 Kruzifixus des Dyptichons von Rambona im Vatikan. 898.

Abb. 48 Altar- oder Vortragekreuz aus Essen. 10. Jahrhundert.

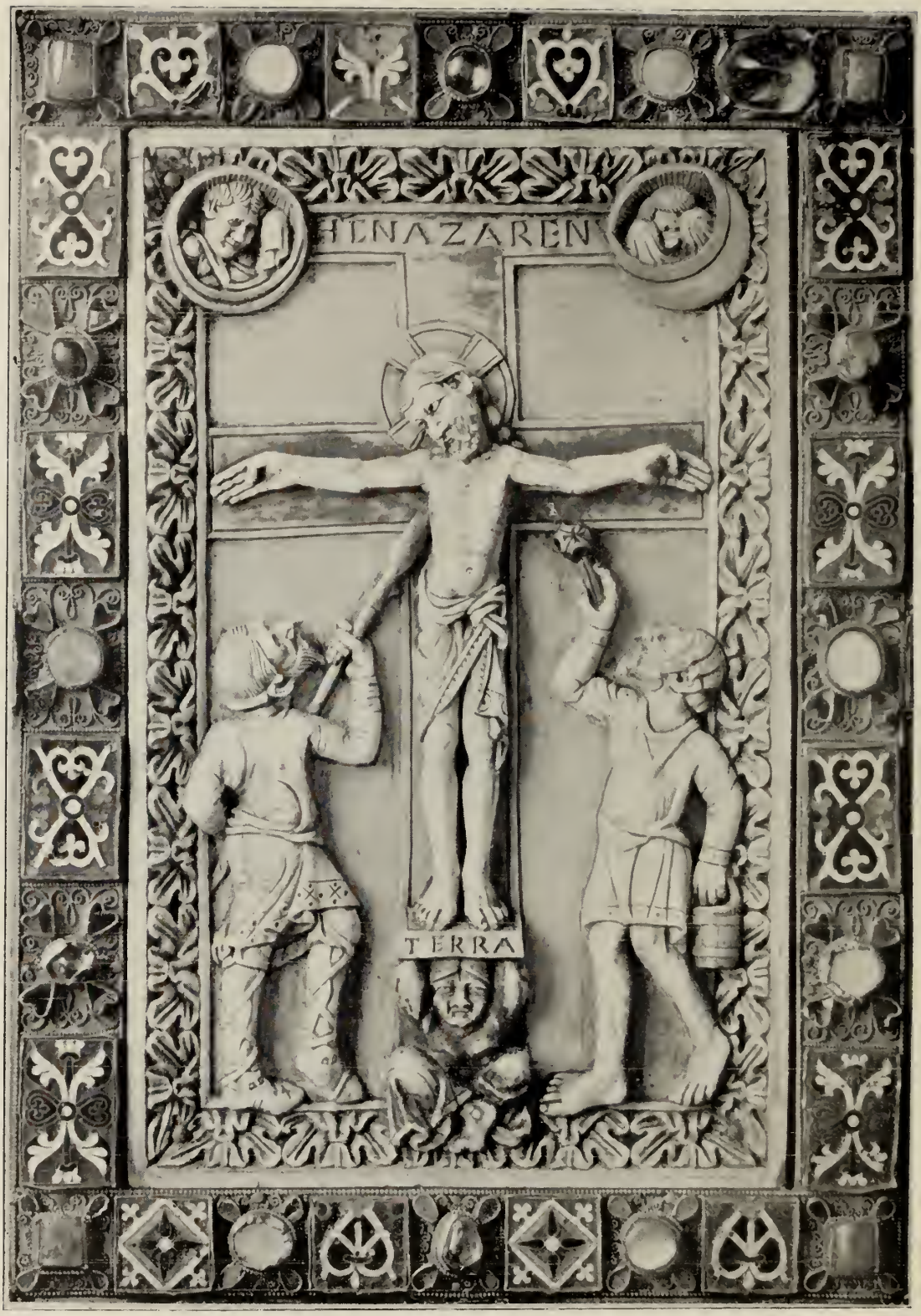

Abb. 49 Kruzifixus auf dem Deckel des Echternacher Codex in der Bibliothek zu Gotha. 10. Jahrhundert.

Die byzantinische Kunst hielt nicht Schritt mit der abendländischen. Wohl bildete auch sie die Kreuzigungsdarstellung weiter aus, aber nicht so sehr durch geistreiche Zutaten und Umgestaltungen als nach dem Grundsatze morgenländischer Verzierung durch eine gewisse Vollzähligkeit und Gleichförmigkeit der Angaben. Als Beispiel dieser Art genügt die in Zellenschmelz ausgeführte goldene Tafel der reichen Kapelle in München (Abb. 50). Der Gekreuzigte, bärtig, nur mit rockartigem Lendentuche bekleidet, mit Kreuznimbus und Fußbrett läßt das Blut seiner Seitenwunde in einen doppeltgehenkelten Krug spritzen. Das Kreuz trägt die Titulustafel mit ΙC XC und steckt, durch drei Pflöcke befestigt, in einem blumigen Erdhügel mit dem Kopfe Adams, den die tiefsinnige Sage gerade an der Stelle des Kreuzes begraben sein läßt. Ueber dem Kreuzquerarme Sonne und Mond sowie vier lebhaft sich gebärdende Engel als Himmelsboten. Unter dem rechten Arme Christi, die Gottesmutter, sich die Tränen trocknend, und eine andere Frau in trauernder Haltung (Maria Magdalena?); dazu als Ueberschrift: ΙΔΕ Ὁ ΥΙΟC COY (siehe, das ist dein Sohn); unter der linken der Evangelist Johannes mit seinem Evangelienbuche, traurig die rechte Hand an die Wange legend, sowie ein zum Erlöser aufblickender und hinweisender Krieger, offenbar der gläubige Hauptmann; dazu die Ueberschrift: ΙΔΟΥ Η ΜΗΡ COY (siehe das ist deine Mutter). Vorn unter dem Kreuze der Streit dreier Kriegsknechte um den Rock des Herrn, den der mittlere auf den Knien hat, während die beiden anderen, die Schild und Schwert oder Lanze bei Seite gelegt

haben, je einen Rockärmel erfassen. Vor den Enden des Kreuzarmes ist noch ausdrücklich angegeben einerseits

und andererseits

(die Kreuzigung).

Die Entstehung wird in das 9. Jahrhundert gesetzt, kann aber wohl auch um zwei Jahrhunderte jünger sein.

War der Kruzifixus bis in die karolingische Zeit im Abendlande noch nicht allzu häufig, so wurde er gleich darnach allgemein verbreitet. Die Völker kamen zu einer mehr ruhigen und stetigen Entwicklung ihres Staatswesens und die Lehren jener mittelalterlichen, durchaus auf kirchlichen Anschauungen fußenden Schulphilosophie, der Scholastik, konnten sich unter den Gebildeten ausbreiten. Dadurch gelangte auch der Kruzifixus zu besonderer Geltung. In ihm fanden, wie schon an der Umgestaltung des Fußbrettes zu ersehen ist, neue Gedanken Ausdruck. Man erfreute sich nicht nur an erzählenden sondern auch allegorischen Beifügungen, und man suchte nach geistreichen Umgestaltungen. Eine Anzahl solcher Neuerungen soll besprochen werden.

Die Engel als Himmelsboten über dem Kreuze werden häufiger. Auf dem Echternacher Kodexdeckel wird das elfenbeinerne Mittelstück, die Kreuzigung (s. Abb. 49), noch von in Goldblech flach getriebenen Figuren umgeben. Es sind außer den Schenkgebern und Heiligen die Evangelistensymbole und die vier Paradiesesströme als Hinweis auf das Jenseits.

Abb. 50 Kruzifixus auf der goldenen Tafel der reichen Kapelle in München.
Angeblich aus dem 9. Jahrhunderte.

Abb. 51 Kruzifixus aus dem Evangelienbuche des hl. Bernward zu Hildesheim. Um 1000.

Abb. 52 Ein anderer Kruzifixus im Evangeliarium des hl. Bernward zu Hildesheim. Um 1000.

Das um 1000 entstandene Evangeliarium des hl. Bernward zu Hildesheim zeigt zwischen Maria und dem Evangelisten Johannes einen jugendlichen Christus am Kreuze in einem ärmellosen Gewande (Abb. 51). Die Gruppe steht in einem Rundteile. Die oberen Zwickel daneben werden von Sonne und Mond, als fackeltragende Brustbilder mit Strahlenkrone bezw. Mondsichel gestaltet, ausgefüllt, während die unteren Zwickel eingenommen werden einerseits von einem geflügelten, bärtigen Kopfe, dessen Munde Wasser entströmt, der also den Oceanos, das Meer, mit seinen Winden zu bedeuten hat, andererseits von einem Kopfe in stilisierten Erdschollen, also der Terra, dem Lande. Hinter jedem Kopfe wächst ein Baum auf. Die Umstellung bezieht sich hier mithin auf das dem Herrn am Kreuze huldigende Weltall. Unerklärlich scheint zunächst, warum dem Gekreuzigten das von einem Kreise umschlossene Symbol des Evangelisten Lukas, das geflügelte Opferrind, gleichsam als Fußbrett dient. Das Miniaturbild zeigt jedoch in seiner unteren Hälfte diesen Evangelisten am Pulte schreibend oder malend in seinem Zimmer sitzen. Das Symbol trägt also den, dem das Denken und Tun des Lukas gewidmet ist, von dem er überwunden ist, der gleichsam ganz Herr über ihn sein soll.

Auf einem anderen Blatte dieses Buches ist von derselben Künstlerhand ein bartloser Christus am Kreuze, nur mit dem Lendentuche bekleidet, gemalt (Abb. 52). Um das Jahr 1000 stellte man also den Gekreuzigten noch völlig bekleidet aber auch nur mit dem Lendentuch dar. Man sieht auf diesem Bilde ferner

einerseits die drei Marien herzukommen, andererseits das hier turmartig gestaltete Grab des Herrn mit den leeren Leichentüchern. Bezweckt ist demnach die Kreuzigung als die tiefste Erniedrigung mit der Auferstehung als der größesten Erhöhung Christi vereinigt wieder zu geben und zwar nach dem großen Erfolge, den der Einzug des Heilandes in Jerusalem auf einem Esel unter Begrüßung des Volks mit Palmenzweigen bezeichnet, wie auf der oberen Blatthälfte dargestellt ist.

Nicht ohne Geist ist ein Elfenbeinrelief im Hôtel de Cluny zu Paris (Abb. 53), wohl auch noch vor dem Jahre 1000 gemacht; es zeigt einen jugendlich bartlosen, in eine Aermeltunika gekleideten Christus von sehr bewegter Haltung auf einem Fußbrette, unter dem vor einem Nimbus sich ein Kelch zur Aufnahme des köstlichen Blutes befindet, während über dem Kreuze ein Kranz von der Hand Gottes gehalten wird. Unter dem Kreuzquerbalken sieht man die Auferstehung, darüber rechts die Himmelfahrt Christi, links in Mandorla mit den Evangelistensymbolen den Weltrichter. Sonne und Mond sind in antikisierender Weise hier als Sol und Luna durch Köpfe in Rundteilen wiedergegeben, zuweilen sind sie auf einem mit Rossen bespannten Siegeswagen dargestellt, meist aber als Brustbilder, das weinende Gesicht verhüllend, als Symbole des Schmerzes, den das Weltall über Christi Tod empfindet.

Solche Beifügungen und Umgestaltungen, zu zahlreich und mannigfaltig, um erschöpfend aufgezählt werden zu können, vermehren sich bis in die Gotik

hinein und sind eigentlich kennzeichnend für die Kruzifixe der romanischen Zeit. In ihr waren die germanischen Völker so weit gediehen, daß sie sich zu jener selbständigen, ihrer Eigenart entsprechenden Form des Gemeinwesens durchgerungen hatten, welche man den Feudalstaat nennt und dem gegenüber oder in welchem die Kirche eine so mächtige Stelle einnahm, daß alle seine Einrichtungen und Unternehmungen ihren Stempel tragen, ja daß eigentlich das ganze Leben jener Zeit darauf abzweckte, vornehmlich den kirchlichen Forderungen zu genügen. Wie sehr das der Inhalt der romanischen Zeit war, lassen vor allem die Kreuzzüge erkennen, jene gemeinsamen Heldenfahrten abendländischer Ritter zur Befreiung des heiligen Landes. Nur die allgemeine Begeisterung für eine Idee konnte sie zu Stande bringen und diese Idee war, durch den Sieg über die Ungläubigen das Reich Christi zu mehren und dadurch das Himmelreich zu erwerben, welches die Kirche als Lohn verhieß. Nicht anders als in diesem Sinne konnte sich mithin die christliche Hauptlehre auch in der bildenden Kunst äußern, d. h. der Kruzifixus mußte den völligen Sieg und die Herrschaft des Christentums verkünden sowie den himmlischen Lohn für alle Mühsale an Aufopferung und Entbehrung im Diesseits.

Schon der letztbeschriebene Kruzifixus weist durch den Kelch unter dem Fußbrette und durch den himmlischen Siegeskranz zu Häupten Christi auf diesen Gedanken hin. Ganz klar kommt er aber zum Ausdrucke in den vielen Christusfiguren, die, den geschichtlichen Angaben durchaus entgegen, am Kreuze eine Königs-

krone tragen und gewöhnlich auch ein Fußbrett haben. Durch die Krone soll Christus am Kreuze natürlich als der königliche Herrscher gekennzeichnet werden. Dazu eine Anzahl von romanischen Bronzefiguren des Gekreuzigten mit Königskrone im Münchener Nationalmuseum (Abb. 54). Ferner ein romanisches Vortragekreuz aus der Marienkirche in Osnabrück, jetzt im Provinzialmuseum zu Hannover (Abb. 55). Christus trägt die Königskrone und steht inmitten der auf den Kreuzarmen angebrachten Evangelistensymbole. Der Titulus IHS ist verkehrt aufgeheftet. Endlich noch ein schon die Gotik ahnen lassender Kruzifixus mit Königskrone (des Münchener Nationalmuseums?) (Abb. 56). Die Kreuzarme endigen hier als Lilien, auf die Schuldlosigkeit hinweisend. Die Löcher in den Kreuzenden lassen erkennen, daß daselbst noch Schmuck in Form aufgehefteter Edelsteine oder dergl. vorhanden war. Der oberen Lilie ist ein Engel eingraviert.

Das Fußbrett, dessen ursprünglicher Sinn nicht mehr verstanden wurde, hatte eine der germanischen Denkart angepaßte Wandlung erfahren. Indem es zur Konsole und als solche zu einem Untiere ausgebildet wurde, soll es die überwundene, der Kirche dienstbar gewordene Macht des teuflisch Irdischen vorstellen, das ja zuerst als Roma und dann als Terra dargestellt war. Denn als Fabelwesen aus Pflanze und Tier bildete das Mittelalter, wie es sich die unholden irdischen Mächte dachte. Das sieht man an einem bronzenen, teilweise emaillierten Kruzifixus des Mindener Domes (Abb. 57 a u. b). Der Gekreuzigte gleicht keineswegs einem Leidenden oder gar Ster-

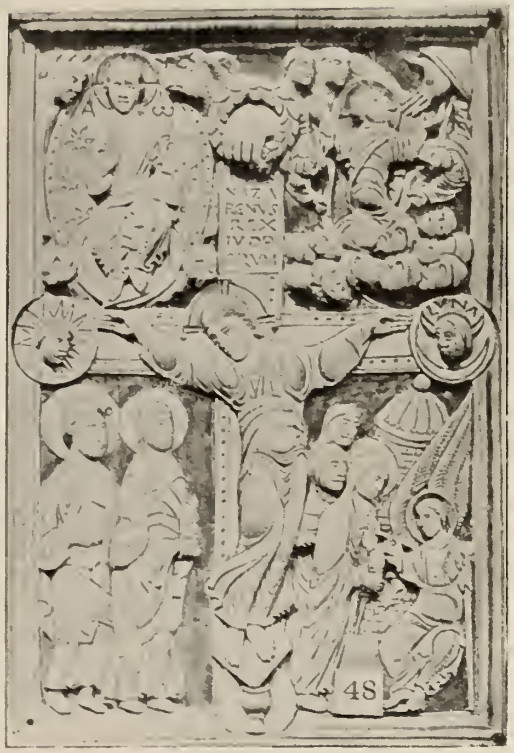

Abb. 53 Kruzifixus aus Elfenbein im Musée de Cluny, Paris. Vor 1000.

Abb. 54 Gekrönte Kruzifixfiguren aus dem Münchener Nationalmuseum. Romanisch.

Abb. 55 Gekrönter Kruzifixus aus der Marienkirche zu Osnabrück im Provinzialmuseum zu Hannover. Romanisch.

Abb. 56 Gekrönter Kruzifixus (aus dem Münchener Nationalmuseum). Fast schon gotisch.

Abb. 57a Gesamtansicht eines Kruzifixus aus dem Dome zu Minden. Romanisch.

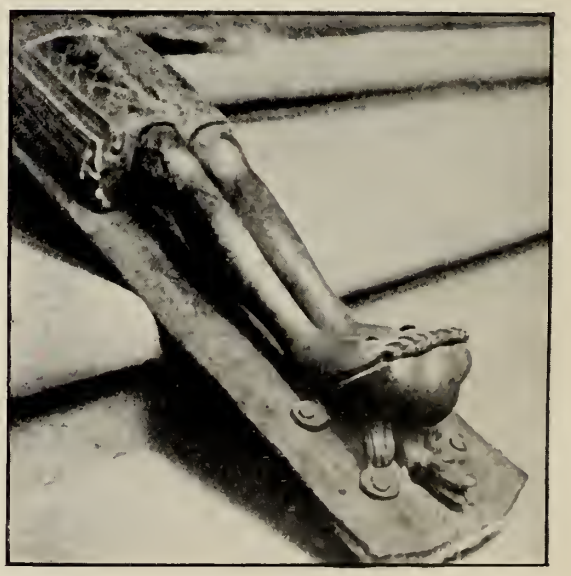

Abb. 57b Untierkonsole als Fussbrett an dem Kruzifixus aus dem Dome zu Minden. Romanisch.

benden. Er steht als Sieger auf einer Konsole, die zu einem scheu sich abwendenden Fabeltiere ausgebildet ist.

Noch augenfälliger tut sich diese Bezwingung des Irdischen in einem Kruzifixbilde des 13. Jahrhunderts aus dem Kloster Scheyern kund (Abb. 58). Das Fußbrett fehlt zwar; jeder Fuß ist für sich genagelt, aber der Kreuzstamm selber steht in dem Rachen eines nunmehr machtlos sich windenden Drachens, der also die vom Christentume überwundene Macht darstellt.

Eine wichtige Rolle spielt das Blut Christi schon in romanischer Zeit. Es wird als ein kostbarer Besitz angesehen und daher sorgfältig aufgefangen.

Seit dem 10. Jahrhunderte wird der Kelch, wie er zur Aufnahme des Blutes in Abb. 55 vorkam, von Adam, am Kreuzfuße aus dem Grabe steigend, gehalten oder von Joseph von Arimatia, dem Hüter des heiligen Graal (Koralstein). Ueber ihn berichtet ja die Sage, die den Tod Christi mit den Abenteuern der Ritter von der Tafelrunde in Verbindung bringt.

Ferner ist in romanischer Zeit beliebt, das Blut aus der Seitenwunde auffangen zu lassen durch die Ecclesia, der die Synagoga dann als Gegenbild dient. Hierzu zunächst eine Darstellung (Abb. 59), die für die Bedeutung der Ecclesia und Synagoga unter dem Kreuze höchst merkwürdig ist, wenn auch hier von jener das Blut nicht aufgefangen wird. Die Darstellung entstammt einer jetzt in München befindlichen Handschrift des 11. Jahrhunderts aus dem ehemaligen Frauenstifte Niedermünster zu Regensburg. Der bärtige Gekreuzigte trägt einen Kronenreif und ist mit einem

eigentümlich gefalteten, in der alten Weise der tunica clavata verzierten Gewande angetan. Die mit vielen Inschriften versehenen Randzierate um das Kreuz bilden Felder, in deren beiden obersten man sol mit Strahlenkrone und luna mit der Mondsichel sieht, beide im Begriffe, sich das Haupt zu verhüllen. In den beiden unteren einerseits, wie es scheint, Auferstehende, andererseits ein mausoleumartiges Gebäude, vielleicht das leere Grab Christi. Inmitten die Halbfiguren links der einen Kronenreif tragenden, zum Herrn freudig aufblickenden und die Rechte ehrfurchtsvoll erhebenden Ecclesia, rechts der Synagoga, die sich abwendet, ein Messer (das der Beschneidung?) in der Rechten hält und eine Binde vor den Augen hat. Diese Figuren können als eine nähere Bestimmung für die größeren unter dem Kreuze gelten, nämlich die Ecclesia links für die einschriftlich als $\overset{V}{\underset{T}{\text{I}\dagger\text{A}}}$ bezeichnete weibliche. Sie trägt einen Kronenreif auf dem Haupte, ist in ein helles, reiches Gewand gekleidet und blickt mit lebhafter Gebärde zum Heilande auf. Ihr Gegenstück rechts, zur Synagoga in Beziehung zu denken, mit der Beischrift $\overset{M}{\underset{R}{\text{o}\dagger\text{s}}}$ hält eine zweimal gebrochene Lanze. Ob diese sich mit der Spitze gegen die Figur kehrt und ob der aus dem Kreuzstamme wachsende, in einen Teufelskopf endigende Ast sie gewissermaßen hinwegstößt, wie die vom Kreuze abgebogene Haltung vermuten läßt, ist nicht sicher zu sagen. Die Figur läßt zweifelhaft, ob sie weiblich oder männlich sein soll; sie hat weite Beinkleider, ein dunkeles Gewand und ein großenteils verhülltes Gesicht. Das Haar ist struppig und in der

Abb. 58 Kruzifixus aus dem Kloster Scheyern. 13. Jahrhundert.

Abb. 59 Kruzifixus mit vita und mors (Ecclesia und Synagoga) aus einer Handschrift des ehemaligen Frauenstifts Niedermünster zu Regensburg, jetzt in München. 11. Jahrhundert.

(C. Teufel, Kgl. Hofphotograph, München.)

rechten Schulter bemerkt man eine klaffende Wunde. Das Ganze muß als eine bedeutsame und höchst geistreiche Erfindung gelten.

Das Blut Christi wirklich auffangen sieht man die Ecclesia auf der Rückseite eines Tragaltärchens aus dem beginnenden 13. Jahrhunderte. Es stammt aus der St. Sebastianskapelle zu Oettingen und befindet sich jetzt im Diözesanmuseum zu Augsburg (Abb. 60). Es ist eine dem Herrn zugewandte Frauengestalt mit einem Kronreife auf dem Haupte, in der Linken das Kreuzpanier, in der Rechten den Kelch für das Blut haltend. Ihr entspricht auf der anderen Seite des Gekreuzigten die sich abwendende Synagoga mit verbundenen Augen, in der verhüllten Rechten eine leere Schale, in der Linken eine gebrochene Lanze. Die Kreuzigungsgruppe wird von einem Vierpasse und von einem Schriftbandkreise umschlossen. In den Zwickeln außerhalb des Kreises als Halbfiguren die Kardinaltugenden fortitudo, justicia, temperantia und prudencia. Der Eckbeschlag mit den Evangelistensymbolen ist erst bei der zweiten Weihe des Altärchens um 1371 hinzugefügt.

Als zweites Beispiel verdient besondere Beachtung der ehemalige Altaraufsatz (Retable) der Wiesenkirche zu Soest, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 61). Das Mittelbild zeigt über dem Gekreuzigten jederseits eine Gruppe von sechs Engeln. Unter dem Kreuzarme links steht die in Schmerzen fast zusammenbrechende Madonna mit vier anderen mitleidigen Frauen, unter dem rechts sieht man im Gegensatze dazu fünf Männer, deren lebhafte Bewegungen und Gesichtszüge

Hohn und Spott ausdrücken. Hinter der Frauengruppe dicht unter dem Kreuzarme über einer Art Postament als Halbfiguren ein Engel die gekrönte Ecclesia herbeiführend, die das Seitenblut Christi in einem Kelche auffängt. Hinter der Männergruppe in derselben Weise ein Engel, der mit einem Stabe die Synagoga forttreibt. Sie hält die Gesetzestafeln. Die Krone fällt ihr vom Haupte, das bis über die Augen herab verhüllt ist. Christus, der schon die Augen geschlossen hat und das Haupt tief herabsenkt, steht zwar noch auf einem Fußbrette, hat aber den rechten Fuß über den linken gelegt, sodaß nun beide Füße mit nur einem Nagel geheftet sind. Hierin kennzeichnet sich unzweideutig der Uebergang zur Gotik und aus dieser Uebergangszeit sei hier noch ein Kruzifixus wiedergegeben.

Er befindet sich als Miniaturmalerei in einem der Zeit Heinrichs des Löwen angehörigen Missale, jetzt im Kestner-Museum zu Hannover (Abb. 62). Zugefügt sind nur zwei Engel über dem Kreuze, sowie Maria und der Evangelist Johannes trauernd unter demselben. Christus mit höchst ausdrucksvollem, auf die Brust herabgesunkenem Kopfe steht auf einem Fußbrette, aber die Füße sind übereinander gelegt und mit nur einem Nagel geheftet.

In den Kirchen fand der Kruzifixus besondere Auszeichnung durch seine Aufstellung unter dem Triumphbogen auf einem verzierten Balken etwa in Kämpferhöhe. Von da aus konnte er auf die gläubige Gemeinde den machtvollsten Eindruck machen.

Abb. 60 Kruzifixus mit Ecclesia und Synagoga auf einem Tragaltärchen der St. Sebastianskapelle zu Öttingen im kirchlichen Museum zu Augsburg. Anfang des 13. Jahrhunderts.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

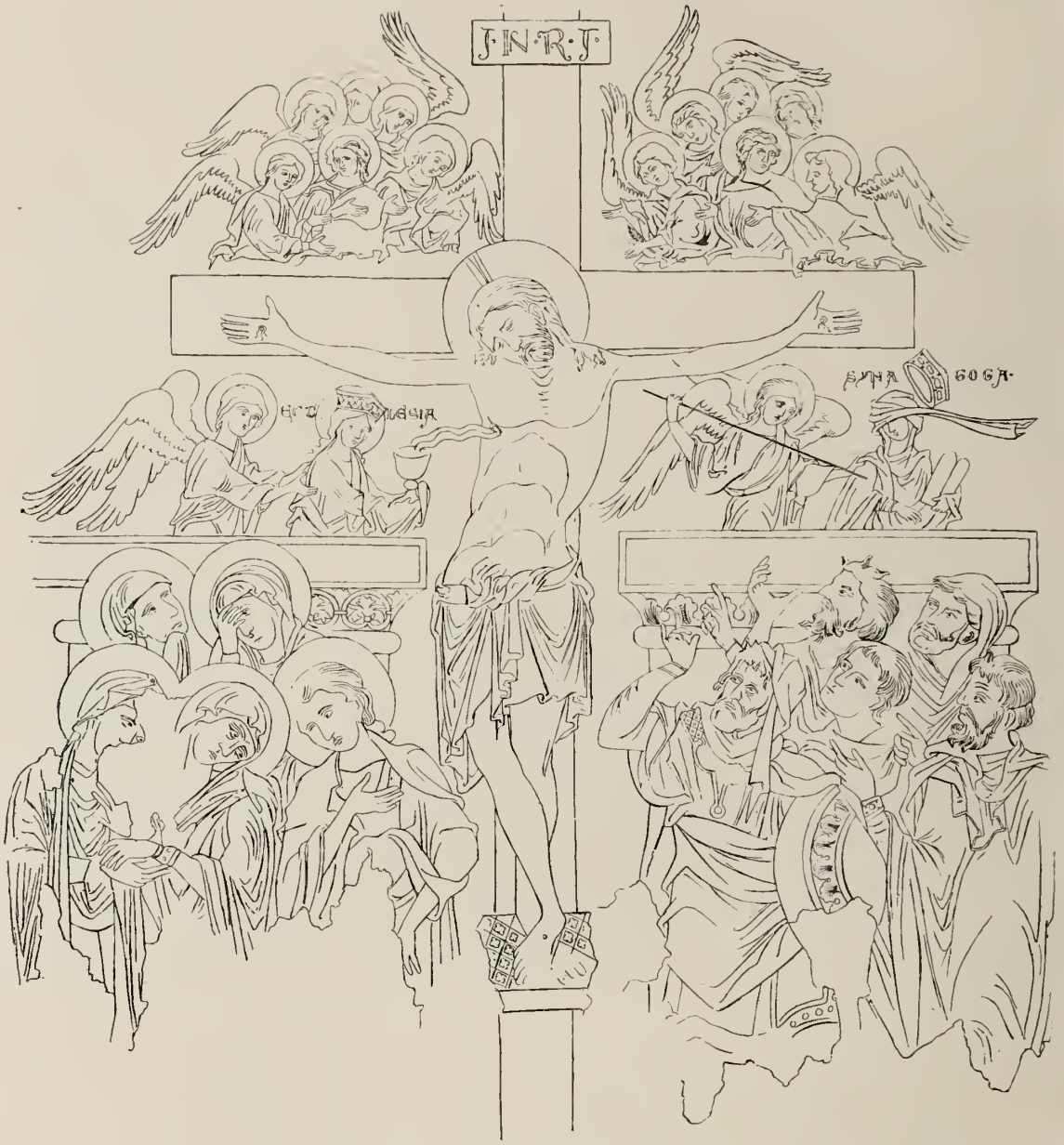

Abb. 61 Kruzifixus mit der Ecclesia und Synagoga vom Altaraufsatze aus der Wiesenkirche in Soest, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. 1200—1230.

Abb. 62 Kruzifixusbild in einem Missale des Kestner-Museums in Hannover.
Zeit Heinrichs des Löwen.

Abb. 63 Kruzifixus an Stelle eines Triumphkreuzes über dem Lettner der Klosterkirche zu Wechselburg. Frühgotisch.

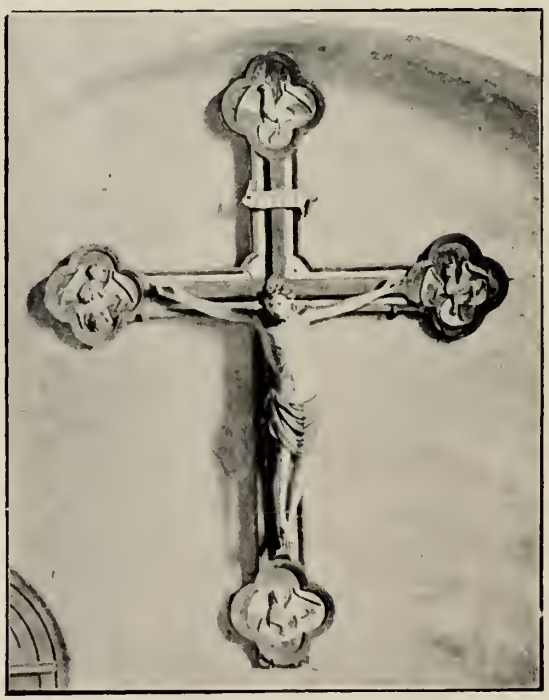

Abb. 64 Kruzifixus in der Kirche zu Wildeshausen bei Delmenhorst (Oldenburg). Frühgotisch.

DER GOTISCHE KRUZIFIXUS.

DIE Ausgestaltung des romanischen Kruzifixus war die Frucht scholastischer Bildung und daher mehr aus dem Geiste als aus dem Gemüte geboren; seine Form ist aber in jedem Falle geistreich und des Nachdenkens wert. Das gilt auch von den einfachen Kruzifixen dieser Zeit. Sind die ungekrönten Kruzifixe jugendlich bartlos, so ist wie bei den gekrönten bewußt oder unbewußt die Sieghaftigkeit des heldenmütig für die Seinen den Tod erleidenden Gottes beabsichtigt. Sind sie bärtig und gesenkten Hauptes, so kommt bereits mehr die Würdigung des menschlichen Wesens in dem Herrn zum Ausdrucke. Und um diesen Ausdruck handelte es sich in der gotischen Kunst. Denn nach der Besiegung des Sündhaften, was anderes als die Aussöhnung des Besiegten mit dem Sieger, der sündigen Menschheit mit dem Erlöser konnte man nun veranschaulichen wollen? Dazu mußte der Göttliche dem Menschen menschlich näher kommen, d. h. er mußte Mensch werden, wie ein solcher leiden

und sogar sterben. Doch führte das erst in wenigen Beispielen zur Wiedergabe eines wirklich tot am Kreuze Hängenden. Daß für solche Gebilde das Morgenland die Anregung gegeben hat, ist wahrscheinlich. Stammt doch auch dorther das Prachtgewand des Gekreuzigten, wie es sich in der romanischen Frühzeit noch oft findet, während in der Spätzeit ein verschieden großes Lendentuch, rockförmig oder gefaltet, die Regel bildet. Für den Ausdruck des Schmerzes oder gar des Todes war außer dem, was die Kreuzfahrer für die Kruzifixusbildung heimbrachten, der Streit über die kirchliche Vorherrschaft zwischen Morgen- und Abendland im 11. Jahrhunderte von Einfluß. Man warf den Griechen unter anderem nämlich vor, daß sie einen Sterbenden am Kreuze darstellten und dadurch aus dem Christusbilde eine Art Antichrist machten; die Entgegnung war, daß der abendländische Kruzifixus unnatürlich sei. Auf dem Konzil zu Konstantinopel sagte der Patriarch Michael Caerularius: «Sogar das wird uns zum Vorwurfe gemacht, daß wir Christum am Kreuze in natürlicher Erscheinung und nicht so gegen alle Natur (wie die Abendländer) abbilden lassen.» Demnach zeigten die morgenländischen Kruzifixe damals wenn nicht schon einen toten so doch einen sterbenden oder leidenden Erlöser, wie ihn das Abendland dann nachzubilden anfing.

Indem es das tat, indem es überging von der Siegesdarstellung eines göttlichen Helden zur Schmerzensdarstellung eines leidenden Menschen, folgte es keineswegs einer Laune. Es zwang dazu jene Wandlung der Anschauungen, die mit der Gotik eintrat.

Man sollte allerdings meinen, die bisherigen Anschauungen hätten sich nur noch verschärfen müssen. Denn, war auch die im Papsttum gipfelnde kirchliche Gewalt gegenüber der fürstlichen und kaiserlichen nicht mehr so groß wie 1077, als Papst Gregor VII. den Kaiser Heinrich IV. im Burghofe zu Canossa drei Tage vom Morgen bis zum Abend im Büßergewande stehen ließ, so war sie doch fast mächtiger als je dem Volke gegenüber, dessen Glaubenseifer allein Bauwerke wie den Dom zu Cöln ermöglichte. Auch war der Feudalstaat keineswegs gelockert, sondern selbst durch das Aufblühen der Städte nur noch gefestigt worden. Was bedingte also die Wandlung, die der Kruzifixus durch die Gotik erfuhr?

Es war eben dasselbe, was damals überallhin mehr Licht brachte und besonders in die Gotteshäuser selber, wo nun an die Stelle der nur von kleinen Fenstern durchbrochenen romanischen Mauern, die ganz zu Pfeilern und Fenstern aufgelösten gotischen Wände traten; es war die Erleuchtung des Volkes selber. Freilich eine natürliche war es nicht sondern eine durchaus im Geiste der Kirche gefärbte wunderbare, alle Sinne gefangen nehmende, wie eine solche ja auch durch die farbigen Glasmalereien der großen Maßwerksfenster seit dem dreizehnten Jahrhunderte in den Kirchenraum hereinflutete und die Sinne wunderbar gefangen nahm. Wohl war des Wissens Macht noch in völliger Abhängigkeit von der Kirche, aber diese Macht war nicht mehr auf ihre Vertreter beschränkt, sondern hatte durch die Gründung von Universitäten und durch das Aufkommen des Bürgerstandes und

der Städte eine viel breitere Grundlage und zugleich eine veränderte Stellung erhalten. Das ersehnte Ziel aller war, was die Kirche für das Jenseits verhieß, in Hinblick darauf ertrugen alle still und willig die vielfachen Nöte des Diesseits. Die Ansicht des hl. Augustin, alles Weltliche sei ein Werk des Teufels, nur die Kirche eine göttliche Anstalt, war schließlich durchgedrungen, und seine Auffassung des Gekreuzigten als Beispiel der Geduld und Demut, des Kreuzestodes als Heilmittel gegen den Stolz wurde jetzt nicht nur allgemein verstanden sondern auch, da die scholastische Philosophie entartete, durch die glühenden Predigten der Mystiker auf das Lebhafteste verbreitet. Was Wunder wenn der hl. Franziskus in seiner Demut und Gefühlstiefe schließlich dazu kam, hauptsächlich das bittere Leiden des Herrn zu betrachten, und wenn seine Auffassung Anlaß wurde, den Heiland am Kreuze im blutigsten Schmerze darzustellen, z. B. durch Leinwandstreifen so, als hänge ihm die blutende Haut vom Leibe! Und dahin gelangte man in der gotischen Zeit tatsächlich.

Daß man dahin gelangte, war zum Teil mit durch die Sekten veranlaßt, die von der allgemeinen Kreuzverehrung abwichen. Die Manichäer, Paulicianer und andere hatten schon in der christlichen Frühzeit besondere Ansichten in Bezug auf die Verehrung des Kreuzes gehabt. Die Armenier, Bogumilen, die Gefolgschaft des Petrus von Bruis, die Albigenser und die Waldenser machten sich in romanischer Zeit durch abweichende Wertschätzung und Gestaltung des Kruzifixus bemerkbar. Einfluß von ihnen auf die allgemeine Form ist kaum

zu verspüren, aber die Entwicklung des Kruzifixus ist durch ihre übertriebene Verehrung oder ihre Verwerfung dieses Bildes gefördert.

Die Religion, die im Heidentume Freude gewährt und im Christentume bis jetzt noch immer den Sieg verkündigt hatte, sollte nun Mitleid erwecken und Trost geben. Daher wollte man nicht mehr die allmächtige Gottheit am Kreuze dargestellt sehen sondern den Schmerzensmann, der dem Uebermaße der Leiden erliegt und uns dadurch menschlich näher tritt. Es gibt schon romanische Kruzifixe, in denen die zusammengesunkene Haltung Christi, wenn nicht den Tod, so doch das Sterben des Erlösers zeigt. Nach der Uebergangszeit hat der Gekreuzigte übereinander geschlagene, von nur einem Nagel durchbohrte Füße. Die Dreizahl der Nägel soll nach mittelalterlicher Ansicht den dreifachen Schmerz Christi ausdrücken, den körperlichen, den geistigen und den des Herzens. Der rechte Fuß liegt regelmäßig über dem linken, um die Herrschaft des Geistigen über das Sinnliche zu kennzeichnen, was freilich eine gesuchte Deutung ist. Das Fußbrett, jetzt auch in seiner letzten Form als Untierkonsole sinnwidrig, verschwindet ganz. Von den Italienern wird es allerdings das ganze Mittelalter hindurch beibehalten, aber lediglich als eine an sich bedeutungslose Konsole, die für die Nagelung der Füße nötig dünkte (s. Abb. 67 und 68). Der Körper Christi bewahrt in der frühgotischen Zeit wohl noch eine edle, gerade Haltung, fällt dann aber immer mehr zusammen, indem er sich seitlich ausbaucht. Das Haupt sinkt auf die Brust herab, und es trägt nicht mehr eine

Königskrone sondern die Dornenkrone, die freilich bei den italienischen Stücken oft wegbleibt. Blutend sind alle Wunden des völlig erschöpften Körpers, der stets bis auf ein Lendentuch unbekleidet ist. Ein Schädel und Gebein finden sich fast immer unter dem Kreuze als der Stelle, wo der Sage nach Adam begraben sein soll. Engel, darunter solche, die das herabfließende Blut Christi auffangen, umschweben oft das Kreuz, das zuweilen naturalistisch gebildet auch wohl einem breiteren, an den Enden drei- oder vierpaßartig gestalteten aufgelegt ist. Den Eindruck des Wunderbaren erhöht man gern durch einen goldenen Hintergrund. Bleibt die Umstellung des Gekreuzigten im allgemeinen auch dieselbe, so wird sie öfter doch so figurenreich, daß die Aufmerksamkeit sich von der Hauptperson ablenkt. Zuweilen sind besondere Gedanken ausgesprochen wie der durch den ewigen Juden Ahasver, den Türsteher bei Pilatus; hier vom Kreuze aus beginnt er seine ruhelose Wanderung dafür, daß er dem Herrn bei seinem Kreuzgange ein höhnendes «Geh schneller» zugerufen haben soll.

Zu dieser allgemeinen Kennzeichnung einige Belege. Zunächst der gleichsam an Stelle eines Triumphkreuzes auf dem Lettner stehende Kruzifixus der Klosterkirche zu Wechselburg, der seiner Schönheit wegen allgemein bekannt ist (Abb. 63). Er besteht aus Holz und ist bemalt. Das Kreuz ist einem breiteren aufgelegt, dessen obere Arme in Dreipässen endigen. In jedem der seitlichen Enden ein Engel, in dem oberen Dreipasse Gott Vater mit der Taube, sodaß hier zugleich

die Dreieinigkeit zur Anschauung gebracht ist. Der Leib Christi ist noch nicht merklich ausgebaucht, auf dem Haupte sieht man aber schon die Dornenkrone; das Fußbrett fehlt und die Füße liegen übereinander mit nur einem Nagel durchbohrt. Die ganz bekleidete, langbärtige Figur, die am Kreuzfuße in einem Kelche das Blut Christi auffängt, für Adam anzusehen, liegt am Nächsten. Die Madonna steht auf einer gekrönten weiblichen, der Evangelist Johannes auf einer gekrönten männlichen Figur. In diesen niedergeworfenen Figuren sind hier wie so häufig im Mittelalter die Vertreter überwundener irdischer Macht dargestellt.

Ein gleichfalls ausgezeichnet schöner frühgotischer Kruzifixus aus bemaltem Holze hat sich in der Kirche zu Wildeshausen im Oldenburgischen erhalten (Abb. 64). Auch hier ist der Körper Christi noch nicht zusammengesunken, aber man sieht die Dornenkrone und die übereinander liegenden Füße. Das eigentliche Kreuz ist wiederum einem größeren aufgelegt, in dessen Vierpaßenden man die Evangelistensymbole gewahrt.

Dagegen ist als ein Beispiel für den ausgebauchten Körper Christi der entwickelten Gotik eine Kreuzigung von 1348 im Konstanzer Münster (Abb. 65) anzusehen.

Figurenreiche Kreuzigungen zeigen uns die Arbeiten des Niccolo und Giovanni Pisano, erster 1278 letzter nach 1328 gestorben. Die Kreuzigung an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa von Niccolo hat noch den Gekreuzigten und die Nebenfiguren in edler, fast antiker Ruhe und Einfachheit aufgefaßt, die Kreuzigung des Giovanni in S. Andrea zu Pistoja zeigt dagegen

schon den Uebergang zu dem zusammengekrampften Schmerzensmanne und den übertriebenen Affekten der mehr entwickelten Gotik. Dabei sind Einzelheiten und Anordnung in beiden Bildwerken ganz ähnliche. Da sie auch bei der Kreuzigung an der Kanzel zu Siena von Niccolo Pisano dieselben sind und diese Arbeit zwischen jenen beiden etwa die Mitte hält, so diene sie als Beispiel (Abb. 66). Christus hängt an einem Y-förmigen Kreuze über einem Erdhügel mit Schädel; er hat hier keine Dornenkrone, aber einen großen Heiligenschein. Das Haupt ist jedoch tief herabgesunken und der Körper mit übereinander liegenden Füßen beginnt sich auszubauchen. Ueber den Kreuzarmen als fackelhaltende Personen Sonne und Mond. Unter dem Kreuze, ähnlich so wie auf der Soester Ratable Abb. 61, einerseits die von einem Engel zum Gekreuzigten hingeleitete Ecclesia, jugendlich, doch nicht gekrönt, eine Laterne von der Form eines gekuppelten, achteckigen Bauwerks haltend. Unter ihr der Speerträger nebst zwei anderen Kriegsknechten, sowie der trauernde Johannes und die um die hinsinkende Madonna besorgten Frauen. Andererseits die von einem Engel hinweggetriebene Synagoga, schon alternd und mit einem Gefäße, das wohl eine Lampe mit ausgegossenem Oele vorstellen soll. Unter ihr der Schwammhalter und eine Gruppe von vier scheu sich vom Gekreuzigten abwendenden Juden, deren erster, in hockender Stellung seinen Mantel zusammenraffend, den Ahasver darzustellen scheint.

Der gotischen Zeit kam es übrigens weniger auf geistreiche Zufügungen an als auf die Darstellung von Schmerz und Qual. Teilnahme sucht und findet

Abb. 65 Kruzifixus der entwickelten Gotik aus dem Münster zu Konstanz. 1348.

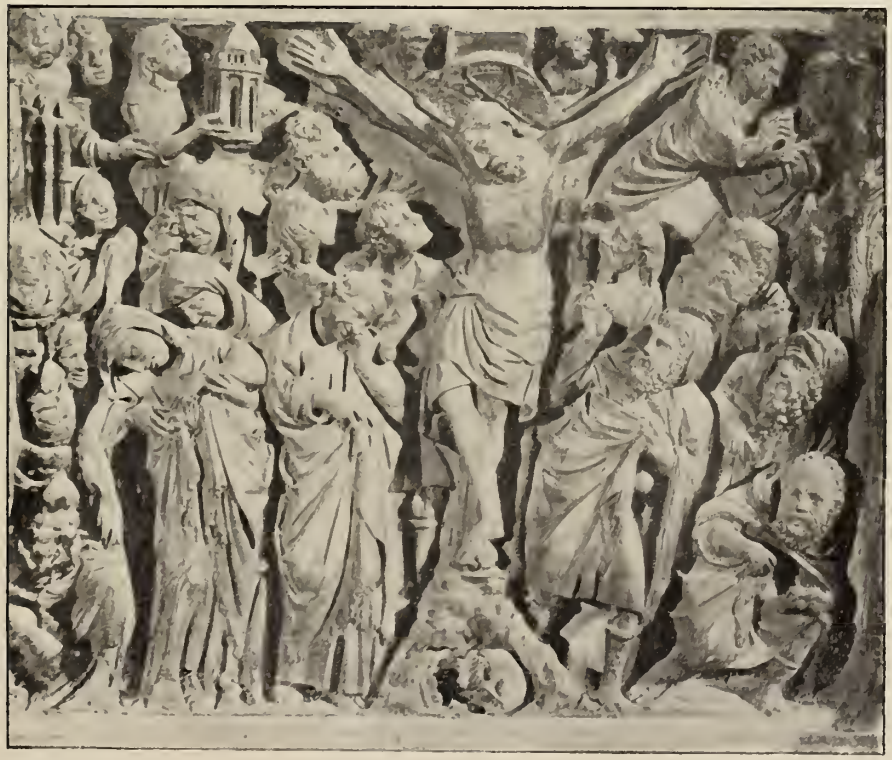

Abb. 66 Kreuzigung an der Kanzel zu Siena von Niccoló Pisano, † 1278.

Abb. 67 Kreuzigungsbild mit Maria Magdalena in der Unterkirche zu Assisi von Giotto di Bondone (1276—1337).

der Mensch bei dem Leidenden natürlich mehr als bei dem über alle Leiden Erhabenen. Im Bewußtsein der Sünde bedurfte man jetzt solcher Teilnahme. Denn als die Sünde überwunden schien, wie es die Fußbrettbildung vom romanischen Kruzifixus ausspricht, sehnte sich die reuige Menschheit nach Trost und Erlösung. Man stellte, wie schon die letzten Beispiele gezeigt haben, nicht mehr den göttlichen Helden und Sieger, sondern den menschlich leidenden Erlöser am Kreuze dar. Aber um die unendliche Liebe Christi auszusprechen, kömmt nun noch das Symbol derselben, der Pelikan, hinzu, der über dem Kreuze im Neste die Jungen mit dem Herzblute nährt. Und unter dem Kreuze, um den Sinn des Fußbrettes gleichsam weiter zu bilden, sieht man nun neben Schädel und Gebein die Vertreterin der sündigen Menschheit selber, Maria Magdalena im höchsten Schmerze den Kreuzesstamm umfassen und die Füße des Heilandes voll Inbrunst küssen. Wie hätte die Sehnsucht der Menschen nach Vergebung der Sünden auch wohl ergreifender dargestellt werden können als durch diese reuig ihre irdische Lust büßende Sünderin!

Im Anschlusse an diesen Gedanken ist es natürlich, daß an Stelle der Magdalena oder neben ihr sich nun auch andere Heilige, aber auch, Vergebung ihrer Sünden suchend, die Stifter und Besteller des Kreuzigungsbildes vorfinden, und daß schließlich der Kruzifixus es ist, unter dem man auf den Epitaphien den Verstorbenen mit allen seinen Familienmitgliedern im Gebete knieend darstellt.

Maria und Johannes fehlen selten unter dem go-

tischen Kreuze. Haben sie die hergebrachten Plätze inne, so zeigen Haltung und Gesichtsausdruck den tiefsten Schmerz. Die Madonna bewahrt ihre aufrechte Haltung nicht immer. Sie sinkt zusammen, sodaß Johannes oder die bei der Kreuzigung anwesenden Frauen sie halten müssen, wenn sie nicht gar auf den Boden hinfällt, beklagt von Johannes und den Frauen, verhöhnt von den Kriegsknechten.

Von Beispielen hierzu sei zuerst genannt das Kreuzigungsbild von Giotto di Bondone (1276—1337) in der Unterkirche zu Assisi (Abb. 67). Christus ist verschieden, wenn auch noch von guter Haltung. Die Dornenkrone fehlt, aber die den italienischen Kruzifixen der Gotik eigene Konsole für die Füße ist vorhanden. Engel umschweben den Gekreuzigten und fangen sein Blut aus den Händen und der Seite auf. Ein Pelikannest fehlt hier zwar noch, aber Maria Magdalena umfaßt den Kreuzstamm und küßt die Füße des Heilandes. Hinter ihr die umgesunkene Madonna, von drei Fauen unterstützt, und drei andere lebhaft zum Herrn sich wendende Frauen. Auf der anderen Seite des Kreuzes knieend betende Mönche, zwei Krieger und eine Gruppe von teilnahmlosen Männern, die scheinbar Juden sein sollen.

Ein Bild von Alegretto Nuzi (1345—1385 tätig) im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 68) hat nicht nur die Maria Magdalena sondern auch das Pelikannest. Christus ist nach italienischer Weise wieder ohne Dornenkrone und steht mit übereinander genagelten Füßen auf einer bedeutungslosen Konsole. Am Kreuzfuße sieht man den Schädel Adams. Die Madonna und

Abb. 68 Kreuzigungsbild mit Maria Magdalena und dem Pelikanneste von Alegretto Nuzi (1345—1385) im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

(Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Abb. 69 Vortragekreuz mit Maria Magdalena und dem Pelikanneste (im Nationalmuseum zu München?). Spätgotisch.

Johannes sind schmerzbewegt doch von fester Haltung. Hier auch der goldene Hintergrund, der den Eindruck noch feierlicher macht.

Selbst auf einem Vortragekreuze der späten Gotik (aus dem National-Museum zu München?) (Abb. 69) sieht man unten als Halbfigur die Maria Magdalena, die Salbbüchse haltend, und oben das Pelikannest aufgeheftet. Ferner auf den vierpaßförmigen oberen Kreuzenden als Halbfiguren Maria, Johannes und einen Engel mit Buch.

In der Spätgotik führte solche Auffassung zu einer allzu realistischen Form der Wiedergabe von Leiden. Die Kreuzigungsdarstellung wurde öfter geradezu unerträglich widerlich, sodaß schließlich eine Steigerung nicht mehr möglich war. Zugleich aber bemerkt man stellenweise schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts den Umschwung zu einer neuen Auffassung. Es ist die der Renaissance. Diese bedeutet bei den Kruzifixen wie überhaupt bei den Werken der Kunst und Wissenschaft eine gewisse Befreiung des Geistes und Herzens.

Das Zunehmen an Realismus läßt ein Christus am Kreuze mit Maria und Johannes von Jan van Eyck (1381—1440) im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin erkennen (Abb. 70). Dick fließt das Blut aus den Wundenmalen an dem auch sonst blutbespritzten Körper herab. Das dornengekrönte, tief herabgesunkene Haupt zeigt den Ausdruck des Todes. Maria ist als alte Frau dargestellt, bitterlich weinend wie Johannes, der sich abwendet in seinem Kummer. Den Hintergrund bildet nicht mehr Gold, sondern eine Landschaft mit einer Stadt, beide italienisch, wie die vielen Kuppeln und

eine Pinie verraten. Dieser entspricht auf der anderen Seite des Kreuzes ein dürrer Baum mit Krähen in den Aesten, was scheinbar seine besondere Bedeutung haben soll.

Ganz ähnlich ist das Hofer Altarbild in der Münchener Kgl. Pinakothek behandelt, welches Michel Wohlgemuth 1465 gemalt hat (Abb. 71). Auch hier fließt das Blut der Seitenwunde am Körper Christi herab, und das tief herabgesunkene Haupt mit einer Dornenkrone läßt über den Tod keinen Zweifel. Eine ergreifende Gruppe von großer Schönheit bildet die zusammensinkende Maria mit Johannes, den anderen Frauen und dem Speerhalter, der hier seine Hände betend zusammenlegt. Auf der anderen Kreuzseite die jüdischen Ankläger mit harten Mienen, hinter ihnen Kriegsknechte. Als Hintergrund abermals eine Landschaft mit einer ins Meer hinausgebauten Stadt, aus welcher heraus sich der Zug mit Christus und den Schächern zur Richtstätte hin bewegt.

Abb. 70 Kreuzigung von Jan van Eyck (1381—1440) im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

(Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Abb. 71 Die Kreuzigung des Hofer Altarbildes, von Michael Wohlgemuth 1465 gemalt, in der Münchener Pinakothek.

DIE RENAISSANCE VON 1500—1600.

Es ist immer dieselbe Sache, um die es sich in der Kruzifixusdarstellung der verschiedenen Zeiten gehandelt hat, einerlei ob man es nennt die Ueberwindung des Bösen durch das Gute, des Irdischen durch das Himmlische, der Naturkräfte durch höhere Mächte, des Stoffes durch den Geist. Nur die Ausdrucksweise dafür ist verschieden gewesen. Erst war es die Allmacht und höhere Einsicht des gesetzgebenden Gottes, dann die vorbildliche Aufopferung des erhabenen Führers und zuletzt die Uebernahme und Ertragung der Leiden des Menschen, die ausgesprochen sein wollten. Nun hatte die Renaissance Neues zu bieten.

Der gotische Kruzifixus hatte eine solche Vertiefung und Versenkung in das Leiden Christi gepredigt, daß schließlich keine Steigerung mehr möglich war. Die spätgotischen Beispiele stellen oft schon das Entsetzen dar und werden zu abstoßenden Zerrbildern. Nicht in dieser Erniedrigung der Gottheit zur menschlichen Schwachheit und Hinfälligkeit wollte die Erlösung jetzt

weiter gesehen werden; es mußte vielmehr aus dieser Erniedrigung das Göttliche hervortreten als das Unsterbliche am Menschen, wenn der Körper verging. Die Renaissance macht den Gekreuzigten zu dem göttlichen Dulder, den sein erhabener Zweck bewußt Leiden und Tod ertragen läßt. Demnach sieht sie den Sieg des Geistes über den Stoff nicht wie das Mittelalter in der völligen Knechtung des letzteren, sondern in seiner Beherrschung. Sie will ihn dienstbar gemacht wissen zum Besten des Geistes, der sich doch nur in ihm und durch ihn betätigen kann.

Dem Altertume war es nicht gelungen, den Weg zur Herrschaft über den irdischen Stoff, über die Naturkräfte, zu finden. Seiner Meinung nach waren nur die Götter fähig, diese dämonischen Mächte zu bezwingen. Das Christentum, das in ihnen das sündhaft Irdische sah, glaubte ihrer zunächst nur durch Wunder Herr werden zu können. Die Renaissance erkannte nun aber, daß man sie durch den unsterblichen Teil des Menschen, den Geist selber, bezwingen müsse und davon ausgehend bildete sie den Kruzifixus. Sie durchgeistigte ihn so, daß daraus hervorleuchtet, der Gekreuzigte sei nicht mehr der seiner menschlichen Schwäche Erliegende sondern der für seinen großen Zweck sich absichtlich Opfernde. Die Kennzeichnung des inneren Lebens, des Empfindens und Wollens, der Seele und des Charakters, besonders also der Gesichtsausdruck wird dem Künstler das Wichtigste. Ist das Kunstwerk auch ein Kind seiner Zeit, d. h. der allgemeinen Auffassung unterworfen, so ist das künstlerische Schaffen jetzt doch freier, persönlicher als jemals; und der

Kruzifixus namentlich bildet den Ausdruck dieser nunmehr gewonnenen Geistes- und Herzensfreiheit. Die Beigaben aller Art verlieren an Bedeutung. Nicht daß ihrer weniger würden, wohl aber daß sie für das, was der Kruzifixus jetzt sagen will, nebensächlich sind. Sie haben nur noch mitzuwirken zu dem, was der Künstler in seinem Kreuzigungsbilde ausdrücken möchte. Daß dies so mannigfach ist, wie es Künstlerpersönlichkeiten, ja, man möchte sagen, Künstlerlaunen, gibt, versteht sich. Es tritt eben die Künstlerpersönlichkeit viel mehr hervor als im Mittelalter; an sie knüpft sich im wesentlichen der geistige Gehalt des Kruzifixus der Renaissance. Immerhin kann kein Meister aus der Auffassung seiner Zeit heraus, er sei denn einer der wenigen gottbegnadeten Geister, die, die Grenzen ihrer Zeit durchbrechend, der Menschheit neue Wege weisen.

Die Neuerungen, die das 15. Jahrhundert mit sich gebracht hatte und die auf das Leben sowie auf die Anschauungen der Menschen von befreiendem Einflusse gewesen waren, hatten auch den Wandel in der Auffassung des Kruzifixus bedingt. Nicht mehr um Scholastik und Mystik handelte es sich, sondern um allgemeines Wissen und Erkennen. Auch war die Feudalmacht des Adels gebrochen und an ihre Stelle die staatliche Gewalt unter fürstlicher Herrschaft getreten. Alles das war in erster Linie zurückzuführen auf die Erfindung des Schießpulvers, das die Sicherheit der Burgen wertlos machte, und auf die Erfindung der Buchdruckerkunst, die eine Verallgemeinerung aller Kenntnisse zur Folge hatte. Die Entdeckung Amerikas, die

Auffindung mancher wichtigen naturwissenschaftlichen Gesetze, die Erkenntnis des Wertes antiker Kultur und somit der Philosophie kamen hinzu, um jene Freiheit möglich zu machen, von der nun die Kunstgebilde den formalen Ausdruck geben.

Was im Besonderen den Kruzifixus angeht, so wird er möglichst naturwahr gestaltet aber auch mit dem höchsten Adel körperlicher Bildung und seelischen Ausdrucks ausgestattet. Es soll die Darstellung als solche Eindruck machen. Unbekleidet bis auf das mehr oder weniger flatternde Lendentuch, in gerader Haltung, nicht tief herabhängend, die Füße mit nur einem Nagel übereinander an den Stamm geschlagen, die Dornenkrone auf dem geneigten Haupte, das den ganzen körperlichen und seelischen Schmerz zeigt, so ist der Gekreuzigte zumeist gebildet. Vielfach ist er ohne alle Beigaben, aber solche finden sich auch in großer Menge aus dem Schatze, den die voraufgegangenen Zeiten geliefert hatten. Hinzu gesellen sich oft noch Heilige und was der Künstler sonst für passend hält. Alles in malerischer Zusammenstellung, sodaß selbst die Person Christi zuweilen nicht den Mittelpunkt bildet sondern perspektivisch in starker Verkürzung nur als ein wesentlicher Teil gesehen wird. Auch wo die überlieferte Stellung der Personen in ihrer mehr statuarischen Haltung beibehalten ist, wird das Kirchenbild einem Historienbilde angenähert und stellt dann weniger einen Kruzifixus als eine Kreuzigung vor. Die alte Würde wird nicht gewahrt; sie macht einer mehr weltlichen Auffassung Platz, denn der Künstler hält sich an nichts mehr gebunden; er kann sich jede Frei-

Abb. 72 Kreuzigung in Holz geschnitzt zu Stendal. Ende des 15. Jahrhunderts.

Abb. 73 Kreuzigung des Altars der St. Georgskirche in Dinkesbühl.
Der geschnitzte Kruzifixus von Georg Syrlin (dem Älteren?), die Malerei von Friedrich Herlin.
Ende des 15. Jahrhunderts.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

heit nehmen, wenn er nur seine Absicht erreicht, die Beschauer im Innersten zu ergreifen, zu läutern und zu versöhnen.

Das späte Mittelalter war geschwätzig geworden. Es stattete die Kreuzigung mit allen Szenen aus, die sich damit in Verbindung bringen ließen. Die Darstellung hat oft einen solchen Figurenreichtum, daß die Uebersicht erschwert wird. Die gewöhnlich etwas theatralischen Gruppen und die Figuren selber sind freilich stets von sprechendem Ausdrucke und zeigen bereits stellenweise Eigentümlichkeiten der Renaissance, während die Kreuzigungen der frühen Renaissance noch viel Mittelalterliches haben. Das ist für jene Zeit der Gährung, der Umwälzung aller Verhältnisse und daher der Ungewißheit über die Neugestaltungen auf allen Lebensgebieten wohl verständlich. Doch kann man bemerken, daß nun die überzarten und herzergreifenden, ja schrillen Töne in den mittelalterlichen Kruzifixen zu weicheren und milderen werden.

Mittelalterlich ist noch eine Stendaler Altarschnitzerei (Abb. 72), die den Gekreuzigten, die Schächer, den Speerträger, den Schwammhalter, die berittenen jüdischen und heidnischen Machthaber, die teilnahmvolle Gruppe der Frauen, unter ihnen die von Johannes unterstützte Maria, Veronica mit dem Schweißtuche und Magdalena mit der Salbbüchse, sowie die selbstsüchtige Gruppe der um den Mantel Christi streitenden Henkersknechte enthält. In der Durchbildung dieser Gruppen beginnt sich die kommende Zeit aber doch schon zu verkünden z. B. in der Anatomie und in der Kennzeichnung der Charaktere.

Mittelalterliches Gepräge hat auch der Kruzifixus in Holz von (dem älteren?) Georg Syrlin, (Ende des 15. Jahrhunderts), nebst Malerei von Friedrich Herlin († 1500) in der St. Georgskirche zu Dinkesbühl (Abb. 73). Bemerkenswert ist der Engel, der die Seele des bußfertigen Schächers aufnimmt, und der Teufel, der die Seele des unbußfertigen holt. Ferner unten der Stifter mit seinem Wappen und seine Gemahlin, beide in knieender Stellung mit betend zusammengelegten Händen.

In gleicher Haltung ist der Stifter nebst ganzer Familie zu beiden Seiten der Wappen von ihm und seiner Frau unter einem Kruzifixus dargestellt, der noch durchaus mittelalterlich zusammengesunken und blutbefleckt ist, während Maria und Johannes schon die weichere Form des 16. Jahrhunderts zeigen. Das Bild ist oberdeutsch von 1520 und befindet sich ebenfalls in der St. Georgskirche zu Dinkesbühl (Abb. 74).

Ganz schon den Eindruck der Renaissance gewährt ein Epitaphium im Mainzer Dome von 1514 (Abb. 75). Das Corpus Christi ist nicht mehr ausgebaucht. Engelchen fangen das Blut aller Wunden in Kelchen auf. Am Kreuzfuße ein Gerippenteil und drei Bischöfe, deren einer (Uriel von Gemmingen?) knieend die Gnade des Herrn erfleht.

Die Gemäldegalerie zu Augsburg enthält ein Kreuzigungsbild des älteren Hans Holbein (1460—1524) (Abb. 76), das ebenfalls Renaissancekennzeichen zeigt, wenn auch nur einerseits neben dem Gekreuzigten Maria, von Johannes und einer Frau unterstützt, andererseits drei hartherzige Männer, nämlich der

Abb. 74 Kreuzigungsbild in der St. Georgskirche zu Dinkesbühl. Oberdeutsch. 1520.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

Abb. 75 Kruzifixus eines Epitaphiums im Mainzer Dome.
1514.

Abb. 76 Kreuzigungsbild von Hans Holbeim d. Ä. (1460—1524)
in der Gemäldegalerie zu Augsburg.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

Abb. 77 Kreuzigungsbild von Ulrich Apt († 1532) in der Augsburger Gemäldegalerie.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

Abb. 78 Kreuzigungsbild von Albrecht Dürer (1471—1528) in St. Veit bei Wien. 1502.

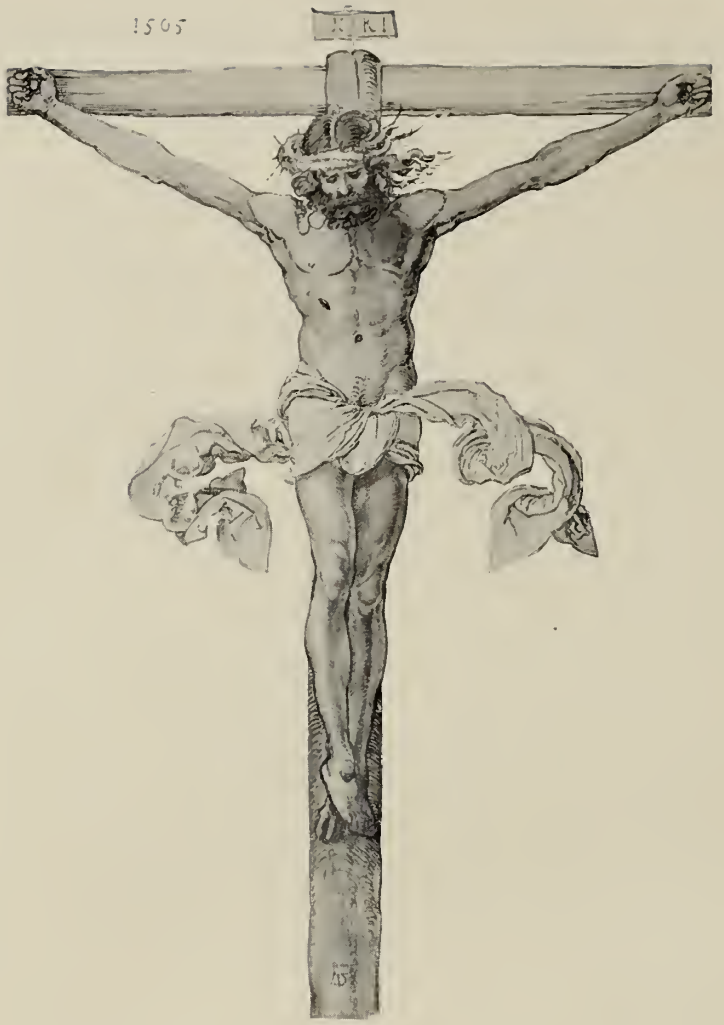

Abb. 79 Kruzifixus, Federskizze von Albrecht Dürer, in der Albertina zu Wien. 1505.

Landpfleger, ein Kriegsknecht und ein Henkersknecht (?) dargestellt sind.

Figurenreicher, gleichsam die Uebersetzung der an Gruppen so reichen Kreuzigungen des 15. Jahrhunderts in das 16., ist ein Bild von Ulrich Apt (geb. vor 1485 gest. 1532) in der Augsburger Gemäldegalerie (Abb. 77). Die Frauen fehlen hier zwar ganz, aber die um Christi Rock streitenden Knechte im Vordergrunde nehmen die Aufmerksamkeit besonders in Anspruch.

Auch Albrecht Dürer (1471—1528) hat außer vielen einfacheren Kruzifixen solche figurenreiche Darstellungen gemalt. Eine zu St. Veit bei Wien von 1502 (Abb. 78) zeigt wohl die sonst üblichen Personen aber in besonderer Auffassung und solcher Bereicherung, daß der Gekreuzigte kaum noch als die Hauptperson erkannt wird. Hier sieht man wieder die Seele des bußfertigen Schächers von einem Engel in lichten Wolken, die des unbußfertigen von einem Teufel geholt werden.

Federskizzen zu ähnlichen reichen Kreuzigungsbildern (in der Albertina zu Wien) lassen die Unerschöpflichkeit desselben Meisters in der Erfindung veränderter Darstellung des gleichen Gedankens erkennen.

Allerdings hatte Dürer noch die Weise des 15. Jahrhunderts kennen gelernt und einige ausgebauchte Figuren Christi am Kreuze zeugen davon, aber sein hoher Genius durchbrach die Grenzen seiner Zeit und brachte rücksichtslos schon seine persönliche Auffassung zur Darstellung. Wohl spricht sich in dem Gekreuzigten von 1505 (Abb. 79) und dem Kruzifixus mit Maria und Johannes von 1521 (Abb. 80), beide

in der Albertina zu Wien, der Geist der Renaissance unverkennbar aus, aber zur höchsten Vollendung gelangt Dürers Kruzifixus erst in dem Bilde der kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Abb. 81) dadurch, daß der Meister den Gekreuzigten im Gegensatze zu aller Ueberlieferung wieder lebend darstellt, indem er ihn das Haupt erheben und einen unsäglich ergreifenden Blick gen Himmel tun läßt.

Daß andere dem Dürer ebenbürtige Meister auf andere Weise gleichfalls tief ergreifende Wirkung erzielt haben, ist selbstverständlich. Es sei nur an Mathias Grünewald (tätig zwischen 1500 und 1530) erinnert, von dem das Kreuzigungsbild im Karlsruher Museum schon einen titanenhaften, aber seinen Leiden erlegenen Christus zwischen Maria und Johannes zeigt, und von dem das Bild im Museum zu Colmar zwar auch einen solchen Christus zeigt, aber mit einerseits der verzweifelt umsinkenden, von Johannes gehaltenen Madonna nebst der gleichfalls die Hände ringenden Magdalena und mit andererseits dem Täufer Johannes, der ein offenes Buch hält und auf den am Kreuze Gestorbenen hinweist.

Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wird die symmetrische Anordnung oft veranlassen zu Gunsten eines mehr malerischen mit mehr oder weniger von der Seite gesehenem Christus. Den Anfang dazu sieht man auf einem Gemälde von Hans Burgkmair (1473—1531) in der Augsburger Gemäldegalerie (Abb. 82). An Blutstreifen und Blutsprießen auf dem Leibe des Herrn ist nicht gespart, doch ist Christus hier wieder mit neben einander stehenden, je von einem Nagel ge-

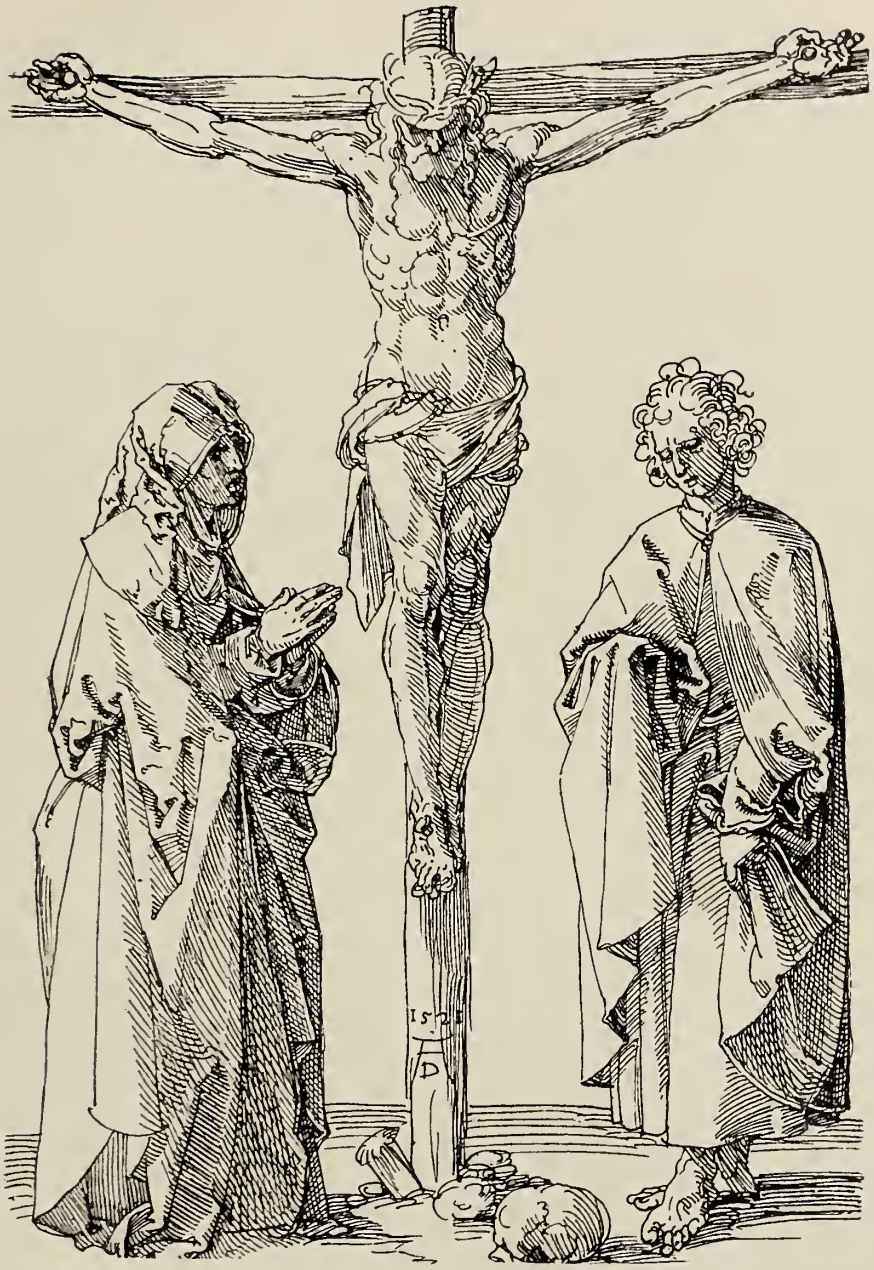

Abb. 80 Kruzifixus, Federskizze von Albrecht Dürer, in der Albertina in Wien. 1521.

Abb. 81 Kruzifixusbild von Albrecht Dürer (1471—1528)
in der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden.

(Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Abb. 82 Kruzifixusbild von Hans Burgkmair (1473—1531) in der Augsburger Gemäldegalerie.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

Abb. 83 Kreuzigung in Silberstiftzeichnung von Hans Holbein (1497—1543) im Maximiliansmuseum zu Augsburg.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

hefteten Füßen gebildet. Der konsolenartige Holzklotz, auf dem er steht, hat jetzt nicht mehr die Bedeutung des ehemaligen Fußbrettes, sondern nur den Zweck, die Nagelung natürlicher erscheinen zu lassen. Maria, Johannes und Magdalena bieten nichts Besonderes, aber die kleine teuflische Gestalt auf dem linken Kreuzquerarme fällt auf. Auch die auf eine Stimmung im Bilde abzielende Wolkenbehandlung sieht man hier zuerst.

Seitliche Christusdarstellung mit denselben Nebenfiguren, wenn auch in anderer Anordnung, ist auch auf einer Silberstiftzeichnung von Hans Holbein (1497—1543) im Maximilians-Museum zu Augsburg zu sehen (Abb. 83). Nur sind noch einer der Schächer und ein Knecht(?) hinzugefügt und die Füße Christi sind nicht auf eine Konsole, sondern unmittelbar an den Stamm nebeneinander genagelt.

In einem Holzschnitte von Hans Baldung Grien (1478(?)—1545) (Abb. 84) ist die Kreuzigung ebenfalls so und nur mit Maria, Johannes und Magdalena wiedergegeben. Die Füße Christi sind aber wieder mit nur einem Nagel übereinander geheftet.

Die Kruzifixe des älteren Cranach (1472—1553) nehmen in gewisser Hinsicht eine besondere Stellung ein. Die Reformation hat auf die Kruzifixbildung keinen wesentlichen Einfluß gehabt; Cranach, der Freund Luthers, konnte sie in seinen Werken aber doch unmöglich ganz verleugnen. Auf einem Bilde in der Augsburger Gemäldegalerie, das den Kardinal Albrecht, Erzbischof von Mainz und Magdeburg, als hl. Hieronymus, im Gebete vor einem Kruzifixus knieend, dar-

stellt (Abb. 85), ist das zwar nicht zu merken. Das Bild hat nur die Eigenheiten der Zeit, ein blutbespritztes Corpus wie im Mittelalter, aber nicht mehr ausgebaucht und schon von der Seite gesehen. Die Cranachsche Eigentümlichkeit, den Gekreuzigten zu lange Beine zu geben, ist hier besonders auffällig. Selbst der Kruzifixus auf der Predella des Wittenberger Stadtkirchenaltars, wo ihn der Meister zwischen den von der Kanzel herabpredigenden Luther und die andächtige Gemeinde wie ein Scheinbild hingemalt hat, zeigt wohl zu lange Beine aber keine reformatorische Besonderheiten. Solche finden sich jedoch auf dem Altarbilde der Stadtpfarrkirche zu Weimar. Die Haltung des Corpus ist freilich noch die leidende des Mittelalters, aber die Beigaben gehören dem Gedankenkreise der Reformation an. Im Hintergrunde die Verkündigung der Geburt Christi durch einen Engel an die Hirten auf dem Felde und die Erhöhung der ehernen Schlange als der alttestamentliche Typus der Kreuzigung. Im Mittelgrunde Moses (?) mit den Gesetzestafeln und andere Juden, sowie der vor dem skelettartigen Tode fliehende Adam. Vorn links der auferstandene Christus, siegreich auf Tod und Teufel tretend, rechts der Täufer Johannes, Meister Cranach selber, auf dessen Haupt ein Blutstrahl aus Christi Seitenwunde herabspritzt, und Luther mit offener Bibel, auf deren Inhalt weisend.

Ganz ähnlich ein bisher unbekanntes (s. Denkmalpflege 1908, S. 74) hölzernes Flachbild aus Cranachs Werkstatt, vielleicht von Wolfgang Schreckenfuchs geschnitzt, im Besitze des Fleischermeisters Kärnbach zu Wittenberg (Abb. 86). Inmitten, die Bildfläche teilend,

Abb. 84 Kreuzigung in Holzschnitt von Hans Baldung Grien (1478[?]—1545).

Abb. 85 Kruzifixus mit dem Kardinale Albrecht von Lucas Cranach d. Ä. (1472—1553) in der Augsburger Gemäldegalerie.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

Abb. 86 Kreuzigung (bisher unbekannt) in Holz geschnitzt von Lucas Cranach d. Ä. (1472—1553) (oder von Wolfgang Schreckenfuchs) im Besitze des Fleischermeisters Kärnbach zu Wittenberg.

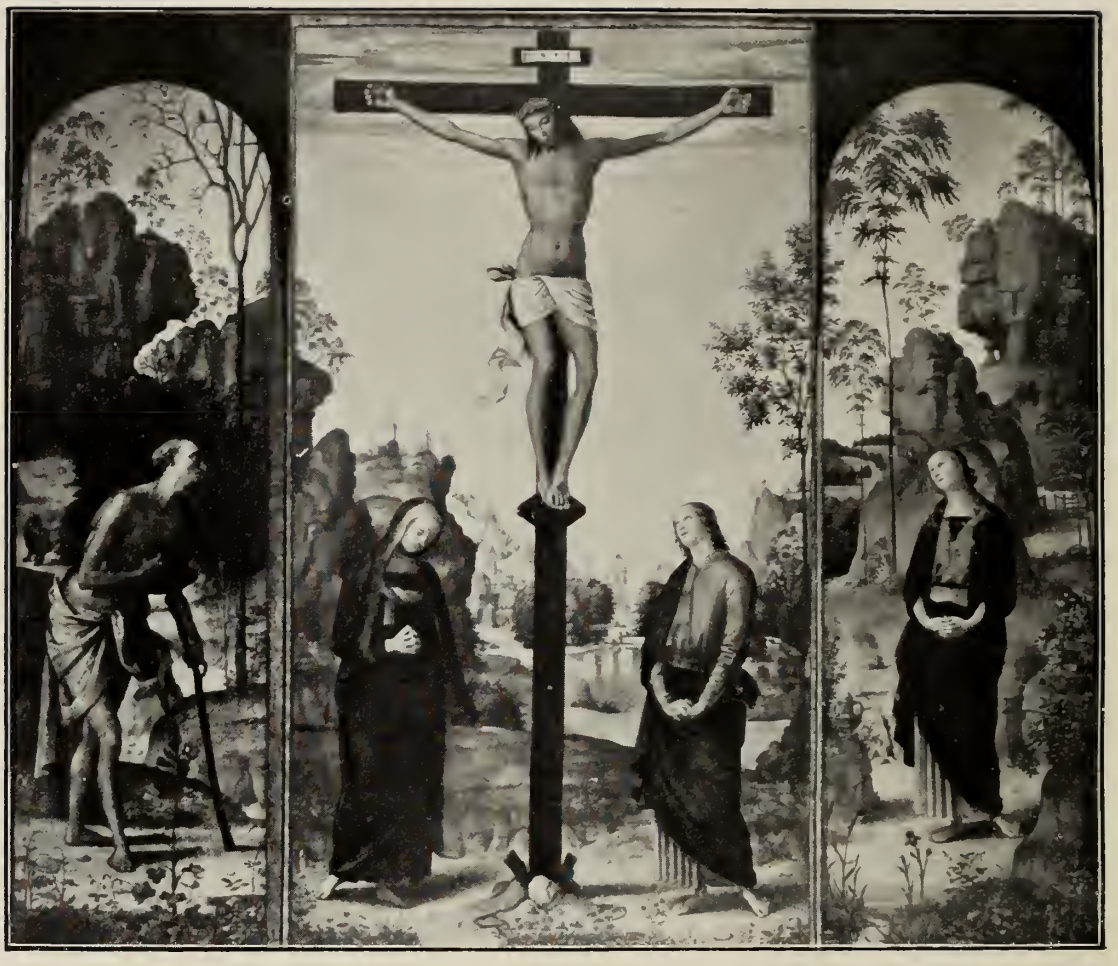

Abb. 87 Kruzifixusbild von Raffael Santi (1483—1520) in der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg.

(Nach einer Aufnahm der Collection Hanfstaengl, München.)

ein Baum rechts, wo alttestamentliche Vorgänge dargestellt sind, mit dürren Aesten, links, wo sich Szenen des neuen Testaments finden, mit belaubten. In den Wolken hinter diesem Baume erhält einerseits Moses die Gesetzestafeln, ihm entsprechend wird andererseits der Maria durch einen Engel frohe Botschaft verkündigt. Dann sieht man auch hier wieder die Erhöhung der ehernen Schlange, und entsprechend die Verkündigung der Geburt des Heilandes an den Hirten durch einen Engel. Des weiteren sind Adam und Eva am verbotenen Baume und hinter ihnen eine Totenbahre zu sehen als Hinweis darauf, daß durch eines Menschen Sünde der Tod in die Welt gekommen ist; dem gegenüber der aus dem leeren Grabe auferstandene Christus, siegreich auf Tod und Teufel stehend. Alles das bildet gewissermaßen nur den Grund für den Kruzifixus vorn links, der auf dieser scheinbar ein Votivbild darstellenden Tafel hat wiedergegeben werden sollen. Der Gekreuzigte hat gerade Haltung, seine Gesichtszüge sind edel und die Beine hier nicht zu lang. Am Kreuzfuße wiederum drei nach dem Heilande verlangende Männer. Es sind Johannes der Täufer mit seinem Lamme, das die Kreuzfahne trägt, der nackte Adam und wieder der Meister selber. Die allegorisierende und philosophierende Denkweise des Reformationszeitalters ist unverkennbar.

In Italien war man den übrigen Ländern um ein halbes Jahrhundert vorauf; die Auffassung der Kunst im Geiste der Renaissance hatte sich hier schon im 15. Jahrhunderte durchgerungen. Unter Raffael Santi (1483—1520) erreicht auch die Bildung des Kruzifixus

in dieser Auffassung ihren Höhepunkt, indem sich naturwahre Wiedergabe des entsetzlichen Vorgangs mit höchster Würde einten. Kein Zweifel, daß der am Kreuze Gemarterte wahrhaftiger Mensch ist, doch ist, wie dieser seine Leiden erduldet, wahrhaft göttlich und erschüttert den Beschauer auf das Stärkste. Alle Beigaben wie Fußbrett, Sonne und Mond, Engel, selbst Maria und Johannes spielen keine Rolle mehr und werden auch von Raffael beliebig zugefügt oder weggelassen. Aber durch einige fürbittende Heilige zusammen mit Maria und Johannes unter dem Kreuze wird die Darstellung wohl bereichert. Dem großen Meister war es um ein gefälliges Bild, also um eine feierliche und klare Anordnung zu tun, um Gestalten von edler Form und Haltung, um Milderung des Grausigen und um eine dazu stimmende Landschaft als Hintergrund.

Alles das gibt sich kund in dem Bilde der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg (Abb. 87), welches außer der alternden Madonna und dem Johannes auch noch den hl. Hieronymus mit seinem Löwen und die hl. Magdalena mit der Salbbüchse zeigt. Wie wenig die Ueberlieferung noch gilt, läßt sich daraus ersehen, daß Christus den linken Fuß über den rechten geschlagen hat, was erst in der Folge häufiger wird.

Von Michel Angelo stammen nur wenige Kruzifixe. Sie tragen bereits das allgemeine Kennzeichen der Barockzeit, eine gewaltige, beinahe übermenschliche Bildung und Haltung des Körpers.

Diese Eigenschaft erkennt man auch schon auf dem Gemälde von Lorenzo Lotto (1480—1556) in der

Abb. 88 Kreuzigungsbild von Lorenzo Lotto (1480—1556) in der Staatsgalerie zu Stuttgart.

(Kunstverlag Fr. Hoefle, Kgl. Hofphotograph, Augsburg.)

Abb. 89 Kruzifixus eines Epitaphiums im Dome zu Mainz.
1592.

Staatsgalerie zu Stuttgart (Abb. 88). Die Glut, mit welcher Maria Magdalena den Kreuzstamm umfaßt, ist weniger kennzeichnend als die lebhaften Bewegungen, mit denen Maria und Johannes zum Gekreuzigten aufblicken. Die Weichlichkeit des Faltenwurfs der Gewänder stimmt zu der weichlichen Körperbildung Christi, der von einer übertrieben kräftigen Gestalt ist. Hier beginnt der Maler auch schon seinem Bilde Stimmung zu geben dadurch, daß er über einer heiteren Landschaft als Hintergrund hinter dem Gekreuzigten Wolken malt, durch die Sonne und Mond verblassen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts trat auch diesseits der Alpen eine auf die Antike zurückgehende Verweltlichung der Lebensziele ein, die zu dem, was im Kruzifixus gepredigt wurde, schlecht paßte. Was Wunder, wenn die Kreuzigung nun nicht mehr so viel dargestellt wurde, wie zuvor! Auf jeden Fall hängt diese Darstellung jetzt nicht so sehr von der allgemeinen Denkweise wie von der persönlichen des Darstellers ab. Beispielsweise läßt der Verfertiger eines Epitaphs der Familie von Gablenz von 1592 im Mainzer Dome (Abb. 89) den Körper Christi an Armen, die nur wenig ausgebreitet sind, so tief herabhängen, wie es bisher nie geschehen war. Es würde ohne Ende sein, auf die Besonderheiten, die sich jetzt die Meister erlauben, einzugehen. Daß die Wiedergabe desselben Gedankens mit der Künstlerpersönlichkeit stets wechselt, ist es, was jedem Kruzifixus jetzt Beachtung verschafft.

DER KRUZIFIXUS VON 1600 BIS JETZT.

In der Renaissance hatte der Kruzifixus eine hohe künstlerische Ausbildung erhalten; dabei war er jedoch gewissermaßen verweltlicht. Er mochte noch so eindringlich von dem Opfer Christi für die Welt reden, die mittelalterliche Feierlichkeit hatte er eingebüßt, um sich zu einer mehr wahrscheinlichen Darstellung der Kreuzigung umzuwandeln. Darin erfuhr er mit der Barockzeit eine Steigerung bis zur Uebertreibung, sodaß im Allgemeinen die Körperformen zu kräftig erscheinen sowohl an sich durch die Muskulatur als auch in der Bewegung. Der Realismus in der Auffassung geht aber weniger in Naturalismus über als ins Riesenhafte. Am Kreuze hängt wie in der späten Gotik ein bis zum Entsetzen leidender Mensch, der jetzt aber zum wahren Titanen geworden ist in Form, Haltung und Ausdruck. Kein Wunder, daß dadurch bei aller Wahrheit manches Stück roh und gräßlich wirkt. Hat man doch sogar Kruzifixe mit natürlichen Haaren, natürlicher Dornenkrone usw. dargestellt. Es unterscheiden sich auch jetzt die Kruzifixe der verschiedenen Bekennt-

Abb. 90 Kreuzigungsbild von Peter Paul Rubens (1577—1640) zu Antwerpen.

Abb. 91 Kruzifixusbild von van Dyck (1599–1641) im Belvedere zu Wien.

nisse nicht; selbst die religiösen Streitigkeiten dieser Zeit haben die Gestalt des Gekreuzigten kaum beeinflußt. Aber die Neigung, aus dem Kruzifixus eine Kreuzigung zu machen, geht so weit, daß selbst die überlieferten Formen außer Acht gelassen werden. Oft schlägt Christus den linken über den rechten Fuß, wendet sein Haupt nach links usw. Alles wird mit einem Pompe vorgetragen, der vielleicht nirgend weniger am Platze ist als hier, der aber der Lebensauffassung einer Zeit durchaus entspricht, in welcher ein Ludwig XIV. herrschte und der dreißigjährige Krieg die Gemüter verderbt hatte. Und noch etwas kommt hinzu, um im Kreuzigungsbilde die höchste Wirkung zu erzielen. Der Künstler sucht, wie es vereinzelt auch schon im 16. Jahrhunderte geschehen ist, seinem Bilde Stimmung zu geben durch das Beiwerk, besonders durch den Himmel, durch Sonnenstrahlen und Wolkenflor, durch Licht- und Schattenspiel, durch Farbengegensätze usw.

Das alles zeigt eine Kreuzigung zu Antwerpen von Rubens (1577—1640) (Abb. 90). Christus und die Schächer sind fast titanenhaft. Der Heiland hängt ruhig da und ist hell beleuchtet; im Gegensatze dazu winden sich die Verbrecher in ihren Schmerzen und sind teilweise beschattet. Lebhaft bewegt sind auch die anderen Personen, Magdalena, Johannes und Maria, der Speerhalter usw. Wolken verfinstern in der oberen linken Bildecke die Sonne.

Ganz Stimmung ist der Kruzifixus des van Dyck (1599—1641) im Belvedere zu Wien (Abb. 91). Das in Schatten befindliche Haupt des sonst hell beleuch-

teten, tief herabhängenden Körpers Christi ist zurückgebogen, und der Gemarterte tut einen unsagbar ergreifenden Blick zur Himmelshöhe. Der Körper ist in voller Kraft, wenn auch nicht überstark. Er hebt sich ab von einem landschaftlichen Hintergrunde, der aus dunkelen Wolkenmassen hervordämmert.

Stimmung durch die Figur des Gekreuzigten allein bringt der plastische Kruzifixus des Juan Martinez Montañes in der Sakristei der Kathedrale zu Sevilla hervor, ein ursprünglich der Karthäuserkirche Santa Maria de las Cuevas 1614 gemachtes Geschenk (Abb. 92). Man mag an ihm den idealen Zug des 16. Jahrhunderts und die überwältigende Wiedergabe des Innenlebens vermissen, auch die unendliche Bitterkeit um den Mund des Abgeschiedenen nicht angebracht finden, das Werk ergreift uns dennoch. Es will in realistischer Weise nur den großen Menschen darstellen, der für andere stirbt.

Nicht minder stimmungsvoll wirkt der Kruzifixus von Velasquez (1599—1660) in der Gemäldegalerie des königlichen Museums zu Madrid (Abb. 93). Die Ruhe des schönen, hellen Körpers vor einem sehr dunkelen Grunde und das tief auf die Brust gesenkte Haupt mit einseitig unter der Dornenkrone herabhängenden Haaren geben dem Bilde etwas, das geheimnisvoll wie Totenstille wirkt.

Noch zwei Skizzen von Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669) mögen die Vielseitigkeit der Auffassung und die Eigenart dieser Zeit bezeugen (Abb. 94 und 95). Christus ist auf beiden überkräftig. Die Nebenfiguren sind nur nach dem Belieben des Meisters gebildet und geordnet. Welche Stimmung durch Wolken

Abb. 92 Kruzifixus in der Sakristei der Kathedrale zu Sevilla von Juan Martinez Montañes. 1614.

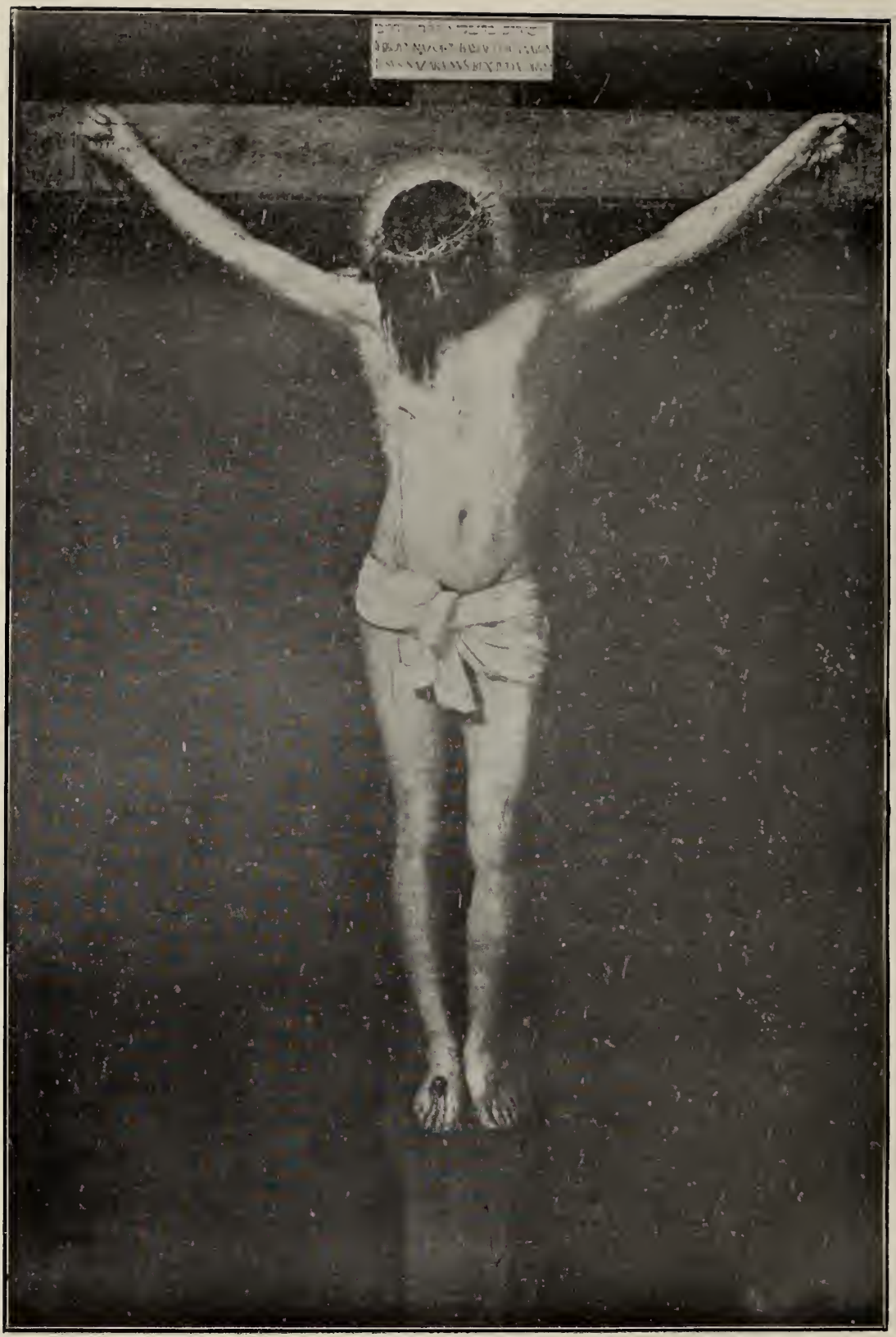

Abb. 93 Kruzifixusbild von Velazquez (1599—1660) in der Gemäldegalerie des kgl. Museums zu Madrid.

Abb. 94 Kreuzigung, Skizze von Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669).
(Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Abb. 95 Kreuzigung, Skizze von Rembrandt Harmensz van Rijn im Städelschen Institute zu Frankfurt a. M.

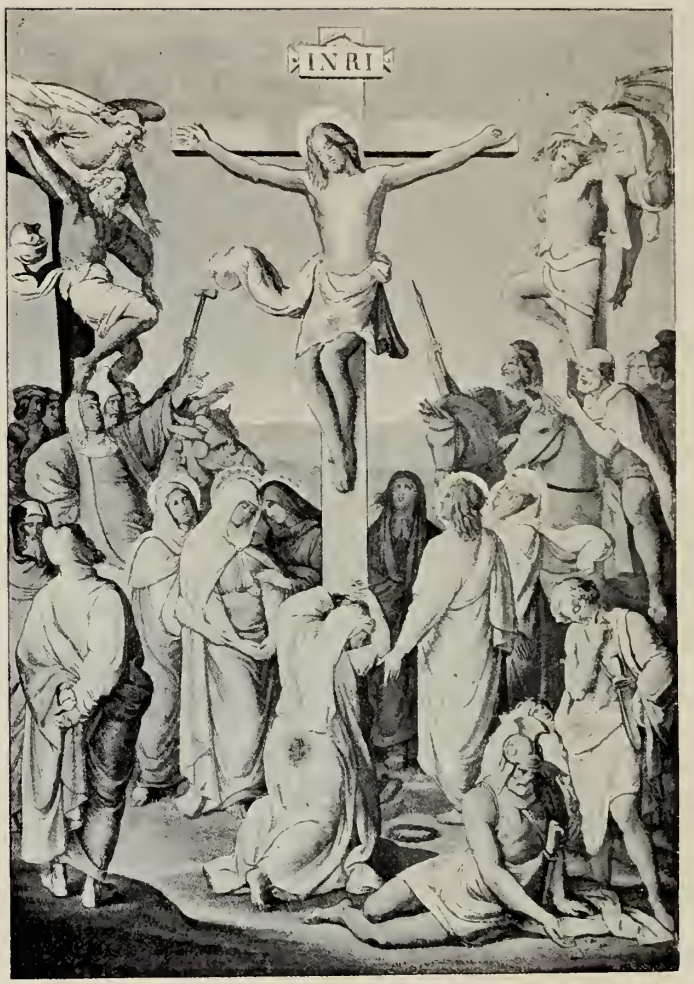

Abb. 96 Kreuzigungsbild von Peter Cornelius in der St. Ludwigskirche zu München. Karton 1831.

(Aus David Koch: Peter Cornelius.)

und Beleuchtung hat erreicht werden sollen, ist auf einer der Skizzen unverkennbar.

Da der Kruzifixus zumeist nur noch als eine geschichtliche Darstellung aufgefaßt wird, so hat auf seine Gestaltung auch nur noch die allgemeine Stilentwicklung Einfluß. Rokoko und Zopf, Empire und Biedermeierzeit bieten demnach nichts anderes wie in ihren sonstigen Kunstwerken. Die Kreuzigung bildete keinen beliebten Vorwurf mehr für die Künstler. Um so mehr nahm sich das Handwerk der Herstellung von Kruzifixen an. Da das aber nur geschäftlich geschah, so sank die künstlerische Durchbildung auf den niedrigsten Stand herab. Gießer, Schnitzer, Stuckarbeiter, Anstreicher usw. verfertigen die schlechtesten Nachwerke für das Volk leider bis zur Stunde. Künstlerisch bedeutende Kruzifixe des 19. Jahrhunderts gibt es nicht viel. In Deutschland haben Meister wie Peter Cornelius neue Gedanken auszusprechen versucht, aber trotz aller Fülle und Tiefe der Gedanken haben ihre Schöpfungen gleich denen von neueren Meistern anderer Länder nicht erwärmen können. Gerade die philosophierende Art ihres Kunstschaffens dürfte der Grund dafür sein.

Die Kreuzigung in der St. Ludwigskirche zu München (Abb. 96), zu der Cornelius 1831 den Karton zeichnete, enthält in geschickter Zusammenstellung viel des Schönen von den bedeutenden Kreuzigungen früherer Zeiten, auch sind die merkwürdigsten Gedanken derselben durch die Nebenfiguren gefällig ausgesprochen, z. B. auch daß ein Engel den bußfertigen, ein Teufel den unbußfertigen Schächer holt. Besonderes, Eigenartiges gibt uns Cornelius aber nicht.

Ist während des 18. und 19. Jahrhunderts kein neuer Gedanke ausgesprochen, so geschieht es auch heute noch nicht. Wohl sucht man darnach, aber selbst für die auf niedrigster Stufe stehende Handelsware entlehnt man alte Formen, mögen sie auch unverständlich geworden sein. Der geistige Gehalt fehlt. Die Kruzifixe in künstlerisch bedeutenden Altaraufbauten, z. B. in dem der Dreifaltigkeitskirche zu Hannover (Abb. 97), machen keine Ausnahme. Man sieht daselbst übereinander den aus dem Grabe steigenden Adam, das Pelikannest, den Gekreuzigten, die Taube, die segnende Gotteshand, eine Art des Konstantinischen Monogramms Christi, also alte bedeutungsvolle Einzelheiten in willkürlicher Reihenfolge.

Gemälde wie das von H. Lang „Es ist vollbracht" (1890) (Abb. 98) und das von A. Holmberg „Der Erlöser" (1895) (Abb. 99) sind weder eigentliche Kruzifixe noch Kreuzigungsbilder, denn sie lassen die wirkliche Begebenheit außer Acht. Sie wollen den Beschauer in einen Seelenzustand versetzen, der über das Irdische erhebt und schon himmlische Vollkommenheit ahnen läßt. In jenem Bilde läßt der aufwirbelnde Staub das Kreuz bereits wie von der Erde losgelöst erscheinen, in diesem schwebt es tatsächlich, von Engeln begleitet, über der tief unter ihm liegenden Landschaft mit dunkelen Wolkenmassen.

Darstellungen wie das Panorama der Kreuzigung von Piglheim, das Oelbild der Kreuzigung von Klinger (Abb. 100) und ähnliche sind Geschichtsbilder ohne eigentlich liturgischen Zweck. Sie mögen bedeutende künstlerische Leistungen sein, kommen als Kruzifixe aber nicht in Betracht.

Abb. 97 Kruzifixus im Altaraufbau der Dreifaltigkeitskirche zu Hannover.
Architekt Chr. Hehl. 1883.

Abb. 98 Kreuzigungsbild von H. Lang. 1890.

Abb. 99 Kreuzigungsbild von A. Holmberg. 1895.

(Nach photographischen Aufnahmen des Kunstverlags Franz Hanfstaengl, München.)

Abb. 100 Kreuzigungsbild von Max Klinger. 1900.

(Nach einer photographischen Aufnahme des Kunstverlags Franz Hanfstaengl, München.)

Was wird uns die Zukunft bringen? Wie das Christentum trotz aller Stürme, die ihm moderne Kultur bereitet, immer noch unser höchstes Denken und tiefstes Fühlen in sich begreift, so wird auch der formale Ausdruck für sein Wesen, der Kruzifixus, bleiben; steht er unter den Aufgaben der Kunst doch immer noch an höchster Stelle. Er wird bleiben und wie jedes andere Kunstwerk den modernen Zeitgeist auszusprechen haben. Dieser wandelt wohl die feierlich liturgische Art, aber er beseitigt sie nicht. Der moderne Künstler erkennt für seine Schöpfung keine kirchliche Hoheit mehr an, er will durch sein Werk auch eigentlich nicht mehr belehren und selbst der Glaubenssatz hat für ihn nicht mehr die alte Bedeutung; dennoch wird sein Kruzifixus der kirchlichen Auffassung nicht widersprechen. Denn der Künstler will jetzt das Wesentliche, alle Zeit Bleibende und allein Wertvolle des Christentums zur Darstellung bringen, das Menschentum, welches die Lehre Christi ausmacht. Nichts als die grenzenlose und unergründliche Menschenliebe Christi soll im Kruzifixus ausgesprochen werden. Denn was im Herrn göttlich verehrt wird, ist doch nur diese Liebe, das Gebot: Liebe deinen Nächsten als dich selbst!

Druckfehlerberichtigung:

S. 62, Zeile 15 v. o. lies: Retable statt Ratable.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00133 0766